

ARS
HUNGARICA
1987

1

FELELŐS SZERKESZTŐ
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

BERNÁTH MÁRIA
ARADI NÓRA
BEKE LÁSZLÓ
BOBROVSZKY IDA
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
NÉMETH LAJOS
SZABOLCSI HEDVIG
TÍMÁR ÁRPÁD

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer
Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató
© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

ARS HUNGARICA

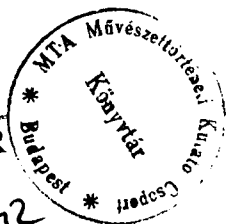
XV. évfolyam 1. szám

1987

F 1987
K 1987

KÉZIKÖNYVTÁR

P-6242



Az MTA Művészettörténeli Kutató Csoport és a Magyar Régészeti és Művészettörténeli Társulat 1986. május 6-án tartott tudományos tanácskozásának anyaga

A MAGYAR ROMANTIKA SZELLEMI ARCA

Symposium des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und der Gesellschaft für Archäologie und Kunstgeschichte, am 6. Mai 1986 über TENDENZEN UND PROBLEME DER UNGARISCHEN ROMANTIK

A Magyar
Tudományos Akadémia
Művészettörténeli
Kutató Csoportjának
Közleményei
Bulletin of the
Institute of
Art History of the
Hungarian Academy of
Sciences

TARTALOM

Zádor Anna bevezető szavai	3
TANULMÁNYOK	
I. A romantika mint ideológia, szellemi önreflexió és magatartás	
Németh Lajos: A romantika mint a stíluspluralizmus nyitánya	7
Szabad György: A szubjektív hang a reformkor politikai életében	15
Szegedi-Maszák Mihály: A magyar irodalmi romantika sajátosságai	21
II. A romantika mint stílusfogalom: a romantika tematikai, ikonográfiai, ikonológiai problémái	
Komárik Dénes: A romantika építészetének problémája Magyarországon	31
Bibó István: A klasszicizmus—romantika vita a magyar művészettörténetben	37
Sisa József: A romantikus és historizáló építészet néhány problémája	43
Sinkó Katalin: Ideálkép, portré, életkép. Műfaji összefüggések a romantikus képzőművészetben	49
Keserü Katalin: A Petőfi-arckép változásai. Adalékok romantikus művészetünk korszakolásához	59
Kovalovszky Márta: A romantika a magyar szobrászatban, miért igen, miért nem?	65
Szabolcsi Hedvig: Van-e a magyar iparművészetnek romantikus korszaka?	71
Hárs Éva: Romantikus és historizáló elemek a Zsolnay kerámiában	81

III. A romantika és a nemzeti művészet

Lukácsy Sándor: Nemzeti romantika, avagy a megtervezett irodalom	85
Aradi Nóra: A romantika és a nemzeti művészetek	91
Gellér Katalin: Romantikus elemek a századforduló magyar festészetében és grafikájában	97
Zárszó	107

RÉSUMÉS

Anna Zádor: Einführung	4
------------------------	---

STUDIEN

I. Die Romantik als Ideologie, geistige Selbstreflexion und Verhaltensweise

Lajos Németh: Die Romantik als Auftakt zum Stilpluralismus	14
György Szabad: Subjektiver Ton im politischen Leben des ungarischen Reformzeitalters	19
Mihály Szegedy-Maszák: Eigenheiten der ungarischen literarischen Romantik	29

II. Die Romantik als Stilbegriff: thematische, ikonographische, ikonologische Probleme

Dénes Komárik: Probleme der romantischen Architektur in Ungarn	36
István Bibó: Die Debatte „Klassizismus oder Romantik“ in der ungarischen Kunstgeschichte	41
József Sisa: Einige Probleme der Architektur der Romantik und des Historismus	46
Katalin Sinkó: Idealbild, Porträt, Genrebild. Gattungsfragen in der romantischen Kunst	57
Katalin Keserü: Wandlungen des Petőfi-Bildes. Ein Beitrag zur Periodisierung der ungarischen romantischen Kunst	64
Márta Kovalovszky: Die Romantik in der ungarischen Bildhauerei – warum ja, warum nicht?	69
Hedvig Szabolcsi: Gibt es eine romantische Epoche des ungarischen Kunstgewerbes?	80
Éva Hárs: Romantische und historische Elemente in der Zsolnay-Keramik	83

III. Die Romantik und die nationale Kunst

Sándor Lukácsy: Nationale Romantik oder Literatur nach Entwurf	89
Nóra Aradi: Die Romantik und die nationalen Künste	96
Katalin Gellér: Romantische Elemente in der ungarischen Malerei und Grafik der Jahrhundertwende	105
Schlusswort	108



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTEA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T057/87
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8717150 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

A romantikáról a művészetben időszerű és szükséges beszélni, meg kell ismernünk egymás véleményét. E téren az utóbbi években mutatkozik bizonyos változás. Nemcsak a romantika időhatárai és értékelése változott, értelmezése és jelentősége is sok tekintetben másként alakult. Különösen sok a nehézség, ha arra törekszünk – és szerintem ez az egyik fő célunk –, hogy a romantika fogalmát egységesen alkalmazzuk a képzőművészetre és az építészetre. Itt mutatkozik meg az a szakadék, ami a nem nagyszámú hazai kutató álláspontja között fennáll. Szinte minden építészettörténész használja a romantika fogalmát akár mint stílusmegjelölést, akár mint korszakot. Az eltérést legfeljebb csak abban látjuk, hogy hányféle formai változatot sorolnak a romantikához vagy milyen időhatárokat kívánnak tekintetbe venni.

Sokkal nehezebb a helyzet, ha ugyanezt a fogalmat a szobrászatra alkalmazzuk: itt egyszerűen nem szokás ez a megjelölés, már csak azért sem, mert e korszak szobrászatának folyamatos történeti feldolgozása alpjában még nem történt meg. Meglepőbb jelenség, hogy nem általános, sőt némi ellenállásba ütközik, ha a festészet romantikájáról van szó. Vannak, akik ezt a hazai festészetre vonatkozólag nem fogadják el és ebben – úgy vélem – főleg minőségi tényezők játszanak szerepet. Már ez is arra vall, hogy a megítélés alapja nem egységes és nem azonos. Van aki csak formai kritériumokat vesz figyelembe, van aki inkább minőségi és esztétikai szempontokat.

Nem jobb a helyzet, ha az egyetemes művészetre vonatkozó kutatásokat tekintjük át. A német művészettörténet mindig elfogadta és nagyra értékelte sajátos romantikus festészetét, ugyanígy elfogadta e megnevezést az építészet terén, itt sem foglalkoztak komolyabban a szobrászat kérdésével. A francia művészettörténet általában elfogadta és használja minden művészeti területre vonatkozólag a romantika megjelölést, olykor szinte túlértékelve e korszak alkotásait és a historizmus kárára terjeszti ki hatáskörét. Az angol kutatás és a többi országé általában csak az építészet terén alkalmazza a romantika megjelölést, illetve csak újabban fedezi fel és dolgozza fel e korszakot.

A sokféle lehetőségre jellemző, hogy a művészet oly kitűnő ismerője, mint Kenneth Clark volt, csak a lázadó, non-konform művészeket tekinti romantikusnak és ezért számára Michelangelo és Rodin egyaránt romantikus.

Mindebből világosan megmutatkozik, hogy a kutatók más és más szempontból értékelik a romantikát, másféle kiindulópontot alkalmaznak. Van akinél az eszmei szempont az irányadó, van aki a történelem-felfogását vetíti rá a művészetekre és a tematika döntő fontosságát hangsúlyozza. Mindenki ragaszkodik a maga véleményéhez, bármilyen is a kiinduló pontja.

Az is feltűnő, hogy a romantika nem ritka negatív megítélésénél fontos szerepet játszik az a szempont, mennyire szolgálta az illető nemzet érdekét és haladását? Így alakult ki a „szentimentális romantika” lebecsülése és az úgynevezett „forradalmi romantika” túlértékelése. Egyetlen közös vonása mindezeknek az önmagukban hasznos és értékes kísérleteknek, hogy mindenkor egyetlen ország egyetlen művészeti területére vonatkoznak, ami a napjaink komplexitásra törekvő felfogásával szemben régiesnek hat.

Megemlítendő, hogy az iparművészet vonatkozásában általában nem használatos a romantika mint stílusmegjelölés, helyette – gyakorlati okokból – kisebb szakaszokat, illetve azok megnevezését alakították ki.

Nálunk a romantika kora egybeesik a nemzetté válás folyamatával. A német vagy a cseh művészetre vonatkozólag is hasonló tünetek figyelhetők meg. De a francia vagy az angol művészet terén erről nincs szó, e korszak olasz művészete az egységes nemzetté válás folyamatát kíséri és – főleg a festészet terén – elsősorban a tematikai jellegzetességekre figyel. Mindez óvatosságra int, nehogy a romantika meghatározásánál elmoszuk azokat a sajátosságokat, amelyek az egyes nemzetek hagyományából fakadnak.

Ezzel a néhány bevezető mondatral semmiképp sem akarom meghatározni az egyetlen követendő utat. De annyit már most jelzek, hogy törekvésem arra irányul: olyan tartalmat, jelentést, időhatárt kellene kialakítani a romantika fogalma számára, ami legalább a hazai művészet összességére alkalmazható, és rokon vagy párhuzamos azzal az értelmezéssel, amit egyfelől a történelem, másfelől az irodalom feldolgozásai kialakítottak. Ez azt is jelenti, hogy a művészeti romantika értelmezését, tartalmát, jelentését bővítem, az esztétikai, kvalitásbeli megítélést másodlagosnak tekintem. Hogy ebből mi és hogyan valósítható meg: az itt elhangzó vélemények fogják megmutatni.

Anna Zádor: Einführung

Es ist aktuell und notwendig, über Romantik in der Kunst zu sprechen und unsere Meinungen gegenseitig kennenzulernen. In letzter Zeit lassen sich auf diesem Gebiet erste Ansätze einer Gesinnungswandlung erkennen. Dies betrifft nicht nur die zeitlichen Grenzen und die Bewertung der Romantik, in vieler Hinsicht hat sich auch ihre Auslegung und ihre Bedeutung geändert. Die Schwierigkeiten zeigen sich besonders dann, wenn man – und nach meiner Ansicht ist das eines unserer hauptsächlichsten Bestreben – den Begriff der Romantik einheitlich auf die bildenden Künste und auf die Architektur anwenden will. Hier gibt sich die Kluft erkennen, die die Meinungen der nicht besonders zahlreichen ungarischen Forscher des Themas deutlich voneinander trennt. Die Architekturhistoriker benutzen fast ausnahmslos den Romantikbegriff und meinen damit entweder den Stil oder die Epoche. Unterschiede gibt es höchstens in der Unterteilung der Formvarianten und in der Bestimmung der Zeitgrenzen.

Es ist bedeutend schwieriger, den Begriff auf die Skulptur anzuwenden: die Bezeichnung ist hier einfach nicht üblich, nicht zuletzt deshalb, weil die historische Bearbeitung der Skulptur der Epoche im Grunde noch aussteht. Es ist erstaunlicher, dass der Begriff nicht einmal in Bezug auf die Malerei allgemein gebräuchlich ist; spricht man von Romantik in der Malerei, kann man sogar Widerwillen hervorrufen. Manche akzeptieren den Begriff nur für die ungarische Malerei nicht, und darin spielen vermutlich Kriterien der Qualität eine Rolle. Das zeugt aber davon, dass die Beurteilung die einheitliche und gemeinsame Grundlage entbehrt. Manche ziehen nur formelle Kriterien in Betracht, andere hingegen eher qualitative und ästhetische Gesichtspunkte.

Eine knappe Übersicht der einschlägigen europäischen Kunstwissenschaft ergibt ein ähnlich unsicheres Bild. Die deutsche Kunstgeschichte hat ihre eigene romantische Malerei schon immer akzeptiert, sie hoch eingeschätzt und den Begriff auch für die Architektur angewandt, aber auf die Skulptur wurde in dieser Hinsicht nicht tiefer eingegangen. In der französischen Kunstwissenschaft wird die Bezeichnung Romantik im allgemeinen für sämtliche Kunstzweige angenommen, zuweilen werden die Kunstwerke der Epoche sogar überbewertet, und der Gültigkeitsbereich der Romantik zuungunsten des Historismus erweitert. In der englischen Forschung – wie auch in der der übrigen europäischen Länder – beinhaltet der Begriff nur die Architektur, mancherorts wird die Epoche erst neuerdings entdeckt und bearbeitet.

Welche Extreme im Verständnis des Romantikbegriffs stecken, zeigt die Auffassung eines ausgezeichneten Kenners der Kunst, Kenneth Clark, der unter den Künstlern nur die Rebellen und Nonkonformisten als Romantiker betrachtet, so fand er Michelangelo und Rodin gleichermaßen romantisch.

Daraus erhellt ganz deutlich, dass die Forscher aus den verschiedensten Gesichtspunkten an den Begriff herangehen und die Romantik mannigfaltig beurteilen. Manche halten sich an ideologische Kriterien, andere projizieren ihre Geschichtsauffassung auf die Künste und halten die Thematik für ausschlaggebend. Ein jeder bleibt aber bei seiner Meinung und beharrt auf seinem wie immer gearteten Standpunkt.

Auffallender Weise spielt in der gar nicht so seltenen negativen Beurteilung der Romantik der Gesichtspunkt eine wichtige Rolle, inwieweit sie die nationalen Interessen und den Fortschritt der jewei-

ligen Nation gefördert hat. Dies führte zur Abwertung der „sentimentalen Romantik“ und zur Überbewertung der „revolutionären Romantik“. Der einzige gemeinsame Zug dieser an sich nützlichen und wertvollen Versuche besteht darin, dass sie sich jeweils auf einen einzigen Kunstbereich eines einzigen Landes beziehen, was im Licht unserer auf Komplexität bedachten gegenwärtigen Auffassung als veraltet anmutet.

Es ist noch zu erwähnen, dass bezüglich des Kunstgewerbes die Romantik als Stilbegriff nicht gebräuchlich ist, statt dessen wurden – aus praktischen Gründen – kürzere Epochen bestimmt und entsprechende Begriffe geprägt.

In Ungarn fiel die Epoche der Romantik mit der Ausbildung der Nation zusammen. Ähnlich verhielt es sich in der deutschen und der tschechischen Kunst. Dies gilt keinesfalls für die englische und französische Kunst, in Italien wiederum begleitete die Kunst den Entstehungsprozess der Nation, und die Akzente lagen, vor allem in der Malerei, auf der Thematik. All das muss uns vorsichtig stimmen, wenn wir den Romantikbegriff bestimmen wollen: die Eigenarten, die sich aus der Tradition der einzelnen Nationen ableiten lassen, dürfen dabei keineswegs verwischt werden.

Mit diesen vorausgeschickten Gedanken wollte ich beileibe nicht eine einzig zu befolgende Richtung angeben. Ich wollte nur mein Anliegen andeuten: ich erhoffe von dieser Tagung, dass wir für den Romantikbegriff einen Gültigkeitsbereich, einen Inhalt und zeitliche Grenzen finden, die sich wenigstens auf die Gesamtheit der ungarischen Kunst der Epoche anwenden lassen und die dem Romantikverständnis der Historiker und der Literaturhistoriker verwandt sein oder zumindest diesem nicht zuwiderlaufen sollten. Dies bedeutet zugleich, dass ich die Auslegung, den Inhalt und die Bedeutung der Romantik in der Kunst erweitert haben möchte und die ästhetische und qualitative Beurteilung als zweitrangig betrachte. Wie und was davon verwirklichen lässt, dürfte aus den hier vorzutragenden Meinungen hervorgehen.

Kevés szakmai terminus okozott oly sok gondot a művészet-történetírásnak, mint a romantika. Mindenekelőtt a stílustörténeti gondolkodás jött zavarba a romantika meghatározásakor, de nem sokra jutott immár klasszikusnak minősülő tanulmányában a stílustörténet korlátait feszegető Antal Frigyes sem, mikor is megállapította, hogy „A művészettörténeti terminológiában kevés olyan bizonytalan, határozatlan fogalom van, mint a klasszicizmus és a romantikáé”, és a formális stíluskritériumok alapján osztályozó művészettörténetírással szemben tartalomcentrikus, szociológiai szempontot kívánt érvényesíteni.

Tény, hogy a romantika nem volt egyeduralgó korstílus, annak ellenére, hogy a művelődéstörténet és a szakdiszciplínák jogosan beszélnek a romantika koráról. De ha például Schinkelt vagy Klenzt csakúgy a romantika képviselőjének minősítjük, mint a neogótikát, Thorwaldsent csakúgy, mint Rude-öt – hiszen mindegyikük tevékenységében felfedezhető valamiképp a „korszellem” –, akkor a kategóriát oly partalanná tágitjuk, hogy alkalmatlanná válik mindenfajta klasszifikációra, viszonylatrendbe helyezésre.

A „romantika kora” tehát heterogén, különféle stílusirányok munkálkodnak benne, hol élesen opponálva egymással, hol szimbiotikusan összefonódva. Fel is merül a kérdés: egyáltalán beszélhetünk-e a romantika esetében olyan értelemben „stílusról”, mint akár a gótika, akár a barokk esetében, jól tudva, hogy ez utóbbiak sem voltak igazában véve homogén stílusok.

A szakirodalom túlnyomó része a romantikát mindenekelőtt sajátos „lelkialkatnak”, „művészi attitűdnek” minősíti, elismervén azonban, hogy a romantikus művészi magatartás és lelkialkat a művészi eszközök bizonyos rendszerét hozta létre. E struktúra lényegi vonásai, illetve a struktúrát manifesztáló stílusjegyek viszonylag könnyen leírhatók, e feladatot lényegében már a romantika teoretikusai teljesítették is. A rövidség kedvéért elég csupán August Wilhelm Schlegelre utalni, aki már „A drámai művészetről és irodalomról” címen 1803–04-es előadásában leszögezte, hogy az antik művészet és költészet szelleme *plasztikus*, a moderné – azaz a romantikáé – viszont *festői*. Hasonló megállapítás idézhető lenne Madame de Staeltől vagy több más kortárustól is.

Zavart okozott azonban a művészettörténeti gondolkodásban, hogy a korábbi – hangsúlyozzuk, hogy csak viszonylag – homogén stílusoktól eltérően a romantika könnyen felismerhető és leírható stílusjegyeit nem lehetett megtalálni minden művészeti ágban, és ami különösen gyanús volt, nem lehetett megtalálni az építészetben. Márpedig minden történelmileg legitimált stílusban épp az építészet bizonyult homogenizáló tényezőnek, ő termelte ki azt a paradigmátikus modellt, amely szervező erőként tevékenykedett. Ha ugyanis a romantika építészetéről beszélünk, azonnal a neogótika ötlük fel. Hangsúlyozzuk, *neogótika*, azaz ahogy Pevsner tisztázta, nem a rokokó gotizáló stílussegylege, hanem a hangsúlyozottan archeológiai szempontú neogótika. E stílus a ráakódó konnotációval – mint emocionális művészet, a nemzeti stílusok indítója, azaz a történelemben ugyancsak gyakori módon szükségszerű félreértésekkel átértékelt stílus – kétségkívül a romantikus életérzés adekvát kifejeződésének látszott. De akármilyen aspektusból nézzük is, *neo* volt, márpedig az addig virulens stílusok, ha rengeteget át is vettek a korábbi stílusok formarendjéből, a *neo* jelleget nem vállalták. Tehát a romantika esetében megtalálható egy sajátos életérzés, magatartásforma, sőt, mondhatjuk, a világrészről rendszerré szilárduló világnézetet is találunk, ugyanakkor a szellemi áramlat a paradigmátikus stílusmodellként értelmezhető építészet terüle-

tén impotens marad és e szégyent leplezendő vállalja a neós-létet, azaz a másodlagost, az eredetiről való lemondást, a különféle eszmei-ideológiai szempontból vállalt gótika követését, illetve újjáteremtésének illúzióját.

Persze, volt már példa rá a művészettörténetben, mikor egy új eszmei áramlat valaminek a reneszánszára törekedett és a hamis tudat klasszikus példájaként úgy vélte, hogy valóban nem tett mást, mint újjáélesztette és továbbfejlesztette a korábban voltat, pedig valójában egészen mást csinált: csupán homológ-funkcionális szinten lehet összevetni a választott modellel. Itt azonban valóban archeológiai pontosságú neoról volt szó. Tény ugyanis, hogy vérbeli romantikus építészet nincs, mint ahogy nincs romantikus tárgykultúra sem. A romantikának az irodalomban, a zenében és a festészetben van stíluskritikailag is elemezhető nomenklatúrája. Van sajátos romantikus stílus-lexika, grammatika, az elemeknek sajátos szintaxisa, azaz beszélhetünk sajátos romantikus stílus-formulátárról, mindez azonban hiába keresendő az építészetben és a tárgykultúrában. Nincs sajátos romantikus ornamentika, pedig tudjuk, hogy minden valódi korstílus épp az ornamentikában teremtette meg sajátos stílusmodelljét. Elég utalni csupán Günter Bandmann kutatásaira, aki meggyőzően bizonyította az ornamentika jelentéshordó és stílushordó potenciálját. Görög-római, román, gótikus, reneszánsz és barokk ornamentika van, romantikus nincs.

Mindez szükségképp elbizonytalanította a stíluskorokban gondolkodó művészettörténetírást. Stílus a stílust hordozó, generalizáló tényezők nélkül? Ez csak részleges stílus lehet, nem vindikálhatja magának a stíluskorok elnevezést. Önként adódik tehát a gondolat: a romantika korában valami megváltozott, másról van szó, mint a korábbi korokban, a romantika tehát nyitánya a stíluspluralizmus par excellence korszakának, a historizmus korának.

Hogy közelebb jussunk e problémakör megválaszolásához, két kérdést kell elemezni:

- a) miben tér el a romantika a korábbi, viszonylag homogén stílusú koroktól?
- b) miben tér el — ha egyáltalán eltér — a részben vele egyidejű, részben belőle sarjadó historizmustól, mégpedig nem csupán felületi formajegyekben, hanem lényegét illetően? Hogy az eltérés jegyeinek körvonalazása nem egyszerű feladat, azt bizonyítják Kurt Bauchnak a témakörre vonatkozó kutatásai.

Mielőtt e két kérdést szemügyre vennénk, a félreértések elkerülése végett néhány tényről kell szögezni, mindenelekelt a korstílus és a stíluspluralizmus viszonyával kapcsolatban.

Közismert tény, hogy a viszonylag homogénnek minősíthető korokban is megtalálható a stíluspluralizmus. A művészettörténeti korszakok megkülönböztethetők ugyan abból a szempontból, hogy viszonylag homogének vagy heterogének-e. Az előbbieken fellelhetők bizonyos stílus paradigmák, modellálható stílusképletek, a „kunstwollen” mozgása is viszonylag nyomon követhető, némiképp formalizálható. Hangsúlyozni kell azonban, hogy az ilyen viszonylag homogén korok egyneműsége ugyancsak relatív. A művészettörténetírás újabb irányának képviselői már évtizedekkel ezelőtt szétrombolták az egységes korstílus fogalmát, bebizonyítván, hogy minden korban számos — gyakran ellentétes töltésű és irányú — művészeti stílus él, néha szimbiotikusan, néha acsarkodó küzdelemben. Olyan művészettörténészek, mint például Schmall gen. Eisenwerth vagy Hans Gebhard Evers írásai — hogy csak a homogén korstílus koncepció legradikálisabb ellenfelei nevét említsem — ugyancsak megtépták a korstílus-fogalom érvényét. Megszámolták például, hogy a középkori Köln plasztikai kultúrájában legalább hét stílustendencia élt egymás mellett, vagy rámutattak arra, hogy milyen szakmai pontatlanság spanyol barokkról beszélni, mikor a valóságban jócskán eltér egymástól a Portugália és Flandria felé nyitott compostellai barokk és a művészetföldrajzilag inkább Nápolyhoz és a Rhône-vidékhez kötődő valenciai — és folytatni lehetne a példák sorolását.

A stílusdifferenciáltság azonban önmagában még nem azonos a stíluspluralizmussal. Bizonyos korokban ugyanis a differenciáltság ellenére is kitapintható a relatív koregység, amely viszonylagossága ellenére is más korokhoz hasonlítva dominánsan homogén jellegű.

A szembeötlő stílári ellentétek ugyanis nem feltétlenül minősíthetők stíluspluralizmusnak – legalábbis nem abban az értelemben, mint ahogyan a romantika kora óta beszélhetünk stílusöbesszámról. Nézzünk egy közkeletű példát: Poussin és a Le Nain fivérek kortárs jellegüket cáfolni látszó szembeötlő stíluseltérését. Kortársak voltak és nem is csupán a fizikai-biológiai idő normái szerint. Poussin 1594–1665 között élt, a Le Nain fivérek lexikális adatai: Antoine 1588 k.–1648; Louis 1593 k.–1677; Mathieu 1607–1677. Ezen túl azonban lényegében megegyező társadalmi státusuk is, ugyanannak a művészeti, kulturális struktúrának részesei, művészetük ugyanazt a társadalmat tükrözi. Poussin eljutott a nagytekintélyű akadémikus rangra, 1640 után a király első festője. A Le Nain-ek nem emelkedtek ilyen magasra, de 1648 után mindegyikük akadémikus, Mathieu pedig udvari festő is lett. Kortársak tehát a szó minden értelmében. Persze ismer ugyan olyan példát a művészet-történet, mikor valaki a naptári éveket tekintve részese egy kor művészetének, tagja egy nemzedéknek, ugyanakkor művészete sokkal szélesebb dimenziójú koránál, „kilép” tehát korából, igazi „kortársait” más korban találjuk meg. A jelen esetben azonban nincs erről szó. Stílusuk mégis homlokegyenest eltérő. Poussin a nagy stílus elkötelezettje, szemében Carravaggio a festészet meggyalázója, míg a Le Nain-ek inkább az ő útját követik és előkészítői Chardin és Courbet realizmusának. A stílusjegyek eltérőek, a kor vetületében tehát stíluspluralizmusról beszélhetünk. Pedig valójában másról van szó, egy viszonylag homogén stílusú és szemléletű kor belső strukturalitásáról, differenciáltságáról. A decorum, a retorika, a modus elv, azaz a témának, tartalomnak megfelelő stílus megválasztásának követelménye, a műfajszabály munkálkodott itt, az az elv, amelyet oly sokoldalúan elemzett Białostocki a „modus”-ról írt tanulmányában. A Le Nain-ek „bambocciata” festők voltak, márpedig tudjuk, hogy minden témakörnek megvolt a neki dukáló feldolgozási mód. A „Tankréd és Erminia” tragikus jelenetét – Poussin Eremitage-beli főműve – nem lehetett volna realista stílusban megfesteni, míg a szénagyűjtésről visszatérő parasztok jelenete is elképzelhetetlen az antik hősök pátoszában. A stíluseltérés tehát nem elsősorban a kor heterogeneitásának tükrözője, a „stíluspluralizmus” csupán látszólagos, illetve csupán a formalista stílustörténet normái szerint minősül annak, mert valójában a stílus nem pusztán a felület formajegyeiből összegeződik, hanem struktív tényező. A „korstílus” tehát differenciált, több szálból fonódik össze, a kor azonban, mint struktúra, önmagában szilárd és egységes. Nem tagolatlan blokk, hanem artikulált egység. Mindezt hiba lenne összetéveszteni a romantikától induló valóbani stíluspluralizmussal.

Az artikuláltság mellett ugyancsak közismert jelenség volt a „stíluskölcsonzés” jelensége, lett légyen szó bizonyos formatoposzok makacs továbbéléséről, vagy valami ideológiai meg-gondolásról mint amire számos példát tud felsorakoztatni az építészetikonológiai kutatás. E „stíluskölcsonzés” is azonban csak formálisan rokon azzal, amit a 18. század utolsó harmadától kezdve lehet megfigyelni.

Miben rejlik e változás? Mi az, ami a romantikát a sajátos 19. századi stíluspluralizmus nyitányának minősíti? A jelen keretek között csupán három problémára utalhatunk, amelyek egyúttal visszavezetnek a korábban vázolt két kérdésre is:

1. a művészet langue-parole jellegében történt változás illetve viszonyuk megbomlása,
2. a történelmi tudat változása és ennek tükröződése a művészetben,
3. a „világművészet”, azaz az egyetemes művészet koncepciójának kialakulása.

1. A langue-parole viszony módosulása

A langue-parole megkülönböztetés a modern nyelvtudományban, mindenekelőtt Saussure terminológiai tisztázása nyomán terjedt el. E szerint a „parole” az egyéni, partikuláris beszédaktus, míg a „langue” azoknak a konvencióknak összessége, amelyek szükségesek ahhoz, hogy ez az aktus az egyéneknél lehetővé váljon, tehát személyek fölötti rendszer, amelyet egy adott közösség érvényesnek fogad el. Ismeretes, hogy e tételtől kiindulva dolgozta ki Jakobson és Bogatirev a folklór sajátos alkotómódjáról vallott nézeteit, a folklór alkotást par excellence langue jelenségnek minősítette, amelynél meghatározó a „közösség preventív cenzúrája”. A folklór és az irodalom közt az egyik lényegbeli különbség az, hogy „az előbbire a langue, az utóbbira pedig a parole központba állítása jellemző.”

A korstílus sok vonásában langue-minőség, tehát személyek feletti, bizonyos szabályok, konvencionált formamegoldások, impulzusok összessége, a vizuális-plasztikai és architektónikus elemek általánosan elfogadott grammatikája, amely ugyan csupán a szellemi szférában létezik – bár a művészeti akadémiák, oktatási intézmények révén objektiválódik is és koronként normatív jellegűvé válik. A „parole” a „langue” bizonyos szabályrend szerinti többé-kevésbé egyéni használata. A retorika, a moduselv, a decorum – mind langue-minőségek. Ebből fakad, hogy a műfajszabályok, a műfajok közötti hierarchikus rend évszázadokon át szabályozó szerepet játszott.

A romantika azonban épp ez ellen lázadt, a szubjektív fantázia stílus- és műfajteremtő erejében bízva törte szét a műfajhierarchiát és támadt a klasszikus esztétika rendszere ellen, kétségbe vonva azt az alapelvet, hogy a nemes tartalom és forma többet ér a személyes kifejezésnél. A 18. század végéig minden esztétika azt vallotta, hogy a klasszikus szabályokat követő, ideális forma szükségképp magasabbrendű mindenfajta valósághoz közeli formaadásnál; egy történeti, vallásos vagy mitológiai téma belső tartalmánál fogva eo ipso magasabbrendű, mint egy köznapis téma – a romantika kétségbevonta ezt az elvet.

A romantika ugyan még nem hangoztatta azt a későbbi tételt, miszerint nem a *mi* a fontos, hanem a *hogyan*, eszerint egy jól megfestett káposzta művészileg magasabbrendű, mint egy Madonna-ábrázolás, de a személyi kifejezés joga, az egyéni értelmezés igénye előtérbe került. A „langue” minőségekkel szemben a „parole” jelenségek oldalára billen a mérleg nyelve. Persze közsímsert tény, hogy mindenfajta személyiségkultusz, eredetiség hajhászása ellenére a romantika lényegében ugyancsak formasablonokban, romantikus konvenciókban tudott gondolkodni; a mai szemlélő szemében minőségében nincs sok különbség egy klasszicista toposz vagy egy romantikus sablon között, a korban azonban perdöntő volt az eltérés. A romantika ugyanis fellépett a témának megfelelő stílus-elv merev szabályai ellen. A fenékölt, tragikus pátoszú téma jelenítésekor is polgárjogot nyert a realista valóságközelség, a részletrajz hitele, egy-egy téma feldolgozásában keveredhettek a stílusok. A Schlegel fivérek írásaiból számtalan példa idézhető, hogy éppen e szemszögből bírálják a francia Akadémia esztétikai normarendjét. De utalhatunk Caspar David Friedrichre is, aki szerint a művész érzelve az egyedüli szabály, nincs általános mérték, minden csak önmagának, illetve a többé-kevésbé rokon érzések számára mérték, vagy ahogy nemsokára majd Baudelaire vallja: minden individuum harmónia, minden individuumnak megvan a saját ideálja.

A jelen összefüggésben nem térhetünk ki arra, hogy mindez mennyiben függött össze a művészet funkcióváltásának problémakörével, a szubjektivizálódással, az objektív normák devalválódásával – vitathatatlan tény az objektívnek hitt normák megroppanása, az előírás szintű szabályok, grammatikai igazságok háttérbe szorulása. A romantika korában még nem

feltétlenül a szubjektív javallatok hatására – e kor még inkább azzal opponált a klasszikus normákkal szemben, hogy vegyítette és ezzel érvénytelenítette őket.

Egyébként a „parole” jelleg előtérbe kerülése kérdőjelezte meg az építészet és a tárgyalgó művészet kompetenciáját is, és ezért nincs igazában véve romantikus építészet és iparművészet. Hiszen e művészeti ágak lényegükből fakadóan a „langue” terrénumába tartoznak – eltekintve néhány olyan példától, mint Gaudi építésze, amely merőben „parole” jellegű tevékenység volt.

A „langue–parole” viszonyrend megváltozásának a romantika csupán nyitánya volt, a „parole” oldalára majd csak a 19. század végén billen egyértelműen a mérleg nyelve. De a romantika megkérdőjelezte a „langue” uralmát. Ezért is tér el lényegét illetően a sokban belőle táplálkozó historizmustól. Mert ez utóbbi egyértelműen monumentális kísérlet a művészet „langue” jellegének megerősítésére, hiszen követendő példának a „langue” érvényű történeti stílusokat választotta, felelevenítve a decorum, a modus elvét, az építészetben a még Albertitől származó „megfelelés” elvet; ragaszkodott a stílusok grammatikai tisztaságához, szorgalmazta a formalizált szintakszisok használatát.

2. A történetiség elve

Az európai kultúrában a történeti gondolkodás kialakulásának több állomása volt, hiszen a reneszánsz már lényegében felfedezte a történetiség elvét, és Montesquieu is már jóval a romantika gondolkodói előtt a történeti relativizmus képviselője. Ennek ellenére mégis egyértelmű, hogy Herder és nemzedéktársai történet-tudata minőségben tér el a megelőző történetiség koncepciótól. Ismét elég csupán August Wilhelm Schlegel 1803/4-es előadására utalni: „Törekvésünk arra irányul, hogy amennyire csak lehet, történeti szempontú művészetkritikát műveljünk, vagyis noha minden műalkotás önmagában zárt egész, mindegyiket úgy szemléljük, mint keletkezése és léte körülményeitől fogva valamely folyamat tagját, s abból magyarázzuk, ami előtte volt és utána következett vagy fog következni. Akadhatnak, akik ezt az eredetiségről alkotott elképzeléseink alapján helytelennek vélik, mert úgy gondolják, a költő mindent önmagából teremt. Az igazi költészet valóban mindig a kedély mélyéről fakad; csakhogy amennyiben meg akar nyilatkozni és formát akar öltetni, szükségszerűen csatlakozik azokhoz az előzményekhez, amelyek más költeményekben, vagy legalábbis mitológiai és nyelvi téren kibontakoznak.” A művészek felismerik, hogy részesei, szükségszerű láncszemei a világtörténelmi folyamatnak. E felismerés pedig nem pusztán a múltat tette élővé, a jelen részesévé, mint létrehozóját és milyenségének magyarázóját, hanem a jelennek is történelmi dimenziót adott, hiszen eszerint a jelen is történelmi szakasz, amely magába foglalja a múltat és meghatározója az elkövetkezendőnek. Nem efemer, pillanatszerű tehát, hanem súlya, tömege van, ezért ábrázolása is történeti veretű, méltó a múlt ábrázolásához, nem szorul tehát pusztán a zsánernek a műfajhierarchiában elfoglalt alantas szerepére. A romantika ezzel, mindenfajta formalisztikus stíluspatronja ellenére, lényegében a 19. századi realizmus nyitánya, mint példázza e kapcsolódást az irodalomban Stendhal vagy Balzac és a képzőművészetben – mindenfajta kapálódzása ellenére – Courbet.

A romantika történettudatának azonban volt egy másik ismérve is, amely perdöntő szerepet játszott a későbbiekben: az egyénileg átélt történelem. Míg korábban, ha beszélhetünk is történet-tudatról, az lényegében objektív karakterű volt, mindenfajta szubjektív motiváció nélküli. Most a képzeleti szintjén átélt múlt, a múlttal való személyes dialógus polgárjogot nyert.

Az egyénileg átélt történelem azonban nem csupán a szubjektumra vonatkozott, egy nemzet, a társadalom és a kollektív tudat is a képzeleti szinten, a vágyvilág valóságában

szubjektíve élte át saját múltját, hiszen minden eredetmítosz, nemzeti mitológia sem volt más, mint a jelen aspirációinak múltba vetítése, történelemmé stilizálása. A krónikás történeti szemlélet reflexióvá vált, mind pszichikai, mind logikai értelemben. A történelem belső élménnyé válása a romantikának legnagyobb horderejű tette. Ezért tér el Chateaubriand katolicizmusa vagy Goethe antik élménye minden megelőző valláosságtól vagy klasszicizmustól és lényegében ezért tér el a romantika és a belőle sarjadó, Baudelaire után modernnek minősíthető történelemszemlélet a historizmustól. Ismét elegendő csupán egy példára utalni, Goethe gótika-élményére, mikor is a strassburgi katedrális előtt ráébred a túlélte klasszikus normák kiüresedésére és átéli egy nemzetnek vélt építézet nagyságát és eljut a szentenciaszerű felismeréshez: „a valódi művészet nem lehet másmilyen, csak karakterisztikus”. Vessük ezt össze a historizmus történelemszemléletével. A historizmusban ugyanis a belsővé vált történetélmény helyett az ideológiai szempontok szerint szelektált tradíció uralkodott és a „dekorum” elvének elkészt, akadémikus újjáélesztése figyelhető meg. Joggal írta a kiváló művészettörténész, K. Lanktheit a historizmusról: „Hogy valami gótikus, reneszánsz vagy neobarokk legyen, azt mindenkor egy meghatározott társadalmi csoport követelte meg – most nem a művekből indulok ki, hanem az építetőkől –: minden csoport a múltba tekint vissza, hogy magának egy meghatározott családfát állítson, amely végeredményben bizonytalansági érzésnek felel meg. Az első fázisban a neogótika nemcsak a templómépítézet számára volt előírt stílus, hanem megtérített sok művészt, mint például az angol építézet, Pugint. Majd a század közepén Sempernél és a neorenaissance más teoretikusainál a formula valamiként így hangzik: a mi nagypolgári korunk gazdaságilag a Quattrocento közvetlen folytatása. Építsünk tehát úgy, mint a Quattrocento! Vagy vegyük II. Vilmost! Az imperátorgondolat a neobarokk. Ha egyszer a 19. századvégi uralkodóportrékat egymás mellé állítjuk, legyen az a német császár, a cár, az angol királynő, III. Napoleon, mindnyájan egyformák, a barokk sémának felelnek meg, természetesen a kastélyok és így tovább. Mindez nem a szociológiai bizonytalanság jele? Nem arra következtethetünk, hogy a historizmusra általában jellemző, hogy egy meghatározott családfához illeszkedik?” A romantika a homológ funkciót keresi a történelemben, a historizmus azonban az analóg gondolkodás rabja.

3. A világművészet kialakulása

A történetiség gondolatának uralomra jutása szükségképp magába foglalta a „világművészet”, azaz a világtörténeti dimenzióban való gondolkodás kialakulását. Goethe már „világirodalomról” gondolkodik és Friedrich Schlegel is a „Régi és az új irodalmak története” (1815) című művében már a valóban „világtörténeti” és a nemzeti szellemben értelmezett történetiség közti egyensúlyt kereste.

Az „egyetemes” művészet gondolata ugyan sokáig problematikus, hiszen például már Springer is kizárja a „világművészet” köréből az ún. „primitív” művészeteket, ennek ellenére mégis a romantika kora tágitotta tudatosan az európai művészet látókörét.

Természetesen voltak előzmények, hiszen a „keleti” művészet már a portugál hajósok és kereskedők révén korábban is ismert volt, a „chinoiserie” pedig divathullámként is végigsöpört Európa számos országán. Mindez azonban még értelmezhető volt a „divat”, azaz az „efemer hatás” szintjén.

A „primitív” művészetre való ráfigyelés – mint példázza Goethenek néhány ismétlődő megjegyzése – és a romantikából kibomló orientalizmus – ismét azt bizonyítják, hogy a romantika korával valami új indult. Természetesen itt is voltak előzmények, hiszen már Fischer von Erlach is össze akart foglalni egy egyetemes építészettörténeti példatárat, utat

nyitva ezzel a valóban egyetemes léptékű világművészetben való gondolkodásnak. Schlegel már minden nép irodalmi hagyományának és főként az ősiének, az „eredendőnek”, a kor szóhasználatára szerint „primitívnek” a tanulmányozását és felhasználását szorgalmazta, Goethe pedig a nagy művészet rangjára emelte a primitívek alkotásait, amelyek korábban legfeljebb kuriózumnak minősültek: „A művészet, még mielőtt szép lenne, már meglehetősen régóta alakító erő, s mégis éppoly igazi, nagy művészet, sőt gyakran igazabb és nagyobb, mint az a művészet, amely szép. Az emberben ugyanis van egyfajta alakító természet, amely rögtön cselekvőnek bizonyul, mihelyst biztosítva van az ember egzisztenciája. Azonmód, hogy nem kell semmiért sem aggódnia és nem kell semmitől sem félnie, nyugalma tevékenységre sarkallja a félistent, széttekint és keresi az anyagot, hogy belélehelje szellemét. Ezért cifrázza ki a vadember kalandos vonásokkal, rút alakokkal, rikító színekkel kókuszdióit, tollait és saját testét. Ne bántsátok ezt a fölöttébb önkényes formákból álló, naív művészetet: összhang fog uralkodni benne az alakok arányossága nélkül is, mert egy érzés formálta klasszikus egésze.”

Goethe a „karakterisztikus” művészet őst vélte felfedezni a „primitív” művészetben, ám ezzel legitimizált egy addig figyelembe sem vett, vagy pusztán kuriózumnak tekintett terrénmot. E terület kiaknázása még váratott magára, mégis a romantika kora az első, amely a műfajszabályokkal, formakonvenciókkal szemben a „karakterisztikumot”, azaz az egyedit, a szabálytól eltérőt részesítette előnyben.

A „világművészet”, az egyetemes emberi kultúra felfedezése tehát egyúttal az Európacentrikus szemlélet hegemoniájának megkérdőjelezése is volt, ezzel pedig lehetővé vált a valóban integratív szellemű, jogosan világművészetnek nevezhető globális dimenziójú művészet kialakítása. Ennek előfeltétele volt a primitív művészet felfedezése mellett az orientalizmus szellemi áramlata is. Példaként itt is elég csupán egy Victor Hugo idézet. 1829-ben „A keleti énekek előszavából” című művében így ír: „(A szerző) Úgy vélte, magasrendű költészet csillog felé onnan messziről. Már régóta szeretne volna szomját oltani ebből a forrásból. Ott ugyanis minden nagy, gazdag és termékeny, akárcsak a középkorban, a költészetnek ebben a másik tengerében. S miért ne mondaná ki, ha egyszer alkalmá kínálkozik itt rá, hogy mellest kimondja? Úgy véli, a modern kort mindeddig túlságosan is csak XIV. Lajos századában látták, az ókort pedig Rómában és Görögországban – nem lehetne mélyebbre és messzebbre is látni, s a modern kort a középkorban, az antikvitást Keleten is tanulmányozni?” A szubjektíve motivált történelem élmény, a „választott tradíció” elve munkálkodott itt, a rejtett összefüggések, titkos analógiák romantikus, de már a szimbolizmust is előrevetítő felismerése, amely eleve lehetetlenné tette mindenfajta homogenizáló stílus diktatúráját és legitimizálta a stíluspluralizmust. Az „orientalizmus” lényegét-szellemét illetően eltér az európai kultúrát korábban ért keleti-távolkeleti impulzusoktól. Itt valami olyan bontakozik ki, amelyet már „többnyelvűségnek” minősíthetünk, azaz elismerik, hogy a beszélt nyelvekhez hasonlóan a képzőművészeti nyelv is differenciált és minden nyelvnek megvan a létjogosultsága.

Természetesen a három említett kérdés korántsem meríti ki a romantika hatását, hiszen a művészi szubjektivitás előtérbe kerülése, az emberi psziché mélyrétegeinek felfedezése, a kollektív tudatalatti mitológiát szülő aktivitásának hipotézise – mindazok a gondolatok, amelyek majd a szimbolizmus és a szürrealizmus korában válnak igazán kimondottá – mind a romantika korában plántálódtak az európai kultúrába. A langue–parole viszony módosulása, a szubjektíve motivált történelemtudat kialakulása és a világművészet dimenziójában való gondolkodás voltak azonban a 19. századi sajátos „stíluspluralizmus” kialakulásának előfeltételei. E „stíluspluralizmus” eltért minden korábbi stílusdifferenciáltságtól, de még nem volt teljesen azonos a historizmus stíluspluralizmusával.

Lajos Németh: Die Romantik als Auftakt zum Stilpluralismus

Es gibt wenige Fachtermini, die der Kunstwissenschaft so viele Schwierigkeiten bereitet hätten wie die Romantik. Diese war nämlich kein vorherrschender Zeitstil, obwohl man mit Recht von einer Epoche der Romantik sprechen darf. Diese Epoche hatte aber einen heterogenen Charakter: zur gleichen Zeit waren verschiedene Stilrichtungen am Werk. Die leicht erkennbaren und erfassbaren Stilmerkmale finden sich nicht in jedem Kunstzweig, z.B. weder in der Architektur noch im Kunstgewerbe, obwohl die Neugotik zu Recht als Bestandteil der Romantik gelten darf.

Im Vortrag wurde dem Problem nachgegangen, inwieweit die Romantik von den vorangegangenen verhältnismässig homogenen Zeitstilen abweicht und ob und inwieweit sie sich von dem zum Teil gleichzeitigen und zum Teil auch von ihr hervorgegangenen Historismus unterscheidet, und zwar nicht nur in oberflächlichen Formmerkmalen sondern auch im tiefsten Wesen. Dieser Fragenkomplex wurde unter drei Gesichtspunkten untersucht: 1) Wandlungen im *langue-parole*-Charakter der Kunst bzw. die Zerstörung ihres Verhältnisses; 2) Änderungen im Geschichtsbewusstsein und deren Widerspiegelung in der Kunst; 3) Entstehung einer übernationalen Kunstauffassung, der „Weltkunst“. Der Zeitstil hat in vieler Hinsicht „langue“-Qualität, ist überpersönlich, stellt die Summe von Regeln und als Konvention angenommenen formalen Lösungen dar, oder anders gesagt ist er die allgemein akzeptierte Grammatik von visuellen, plastischen und architektonischen Elementen. Die „parole“ ist nichts anderes als die mehr oder weniger individuelle Anwendung der „langue“ nach einem bestimmten Regelsystem. Die regulierende Rolle blieb der Rhetorik, dem Modus-Prinzip, dem *deorum* und der Hierarchie der Gattungen übertragen. Gegen diese Vorherrschaft der „langue“ lehnte die Romantik auf: das Gleichgewicht verschob sich zugunsten der „parole“-Erscheinungen.

Ein weiterer neuer Zug war die Herausbildung einer neuen Geschichtsauffassung mit zwei bedeutenden neuen Momenten: die Gegenwart wurde als Teil der Geschichte erkannt, andererseits wurde die Geschichte individuell erlebt. Die in der Phantasie erlebte Vergangenheit und der persönliche Dialog mit der Vergangenheit wurden gleichermassen anerkannt. Die Vorherrschaft des historischen Momentes in der Denkweise brachte zwangsläufig die Entstehung der „Weltkunst“ mit sich, also das Denken in den Dimensionen der Weltgeschichte. Als ein Zeichen dessen wurde man auf die „primitive“ Kunst aufmerksam (Goethe), entstand der Orientalismus. In der Romantik kam auch der Gedanke auf, dass ähnlich den gesprochenen Sprachen auch die „Sprache der bildenden Künste“ reich differenziert ist und dass historisch gesehen jede Sprache ihre Daseinsberechtigung hat. Dieser Zug trug auch zum Stilpluralismus der Romantik bei, der einerseits zum Historismus überleitete, andererseits aber auch in vieler Hinsicht von ihm abwich, lagen doch die Akzente während des Historismus erneut auf dem „langue“-Charakter der Kunst.

Ha az adott időkeretben átfogóan kívánnám jellemezni a romantika érvényesülését a reformkor politikai életében, a felmerülő jelenségek leltárba vételére is alig keríthetnék sort. Ezért közülük csak a címben foglalt egyetlenegy megközelítésével kísérletezem, sőt azt is szinte árnyalatlan megállapításokkal kísért önjellemzések tükrében mutatom be csupán.

Kiindulópontként elfogadhatónak tartom azt a szinte közhellyé vált, ám egykorú felismerésekre és szakszerű vizsgálódásokra egyaránt alapozódó tételt, miszerint a romantikus kifejezőmód úgy vált keretév és hordozójává az egyén és az egyéniség felszabadulásának, hogy egyidejűleg erősödött az önfeltárás, a vallomástétel igénye és képessége is. Mindezzel összhangban van mondanivalóm lényege, az, hogy a reformkor politikai életének figyelmet érdemlő jellegzetességeként felerősödött a szubjektív hangütés, méghozzá szoros kölcsönhatásban a kortárs művészeti folyamatokkal, sőt — részletekbe menő vizsgálatokat indokló jelek szerint — hazai vonatkozásokban olykor húzóhatást is gyakorolva rájuk.

A szubjektív hang megújulást hozó felerősödése sokban visszahatás is volt a letűnt és letűnőfélben levő korszakok és irányzatok politikai hangvételére. Hiszen a Habsburg-birodalom keretei közt élő Magyarországon a nyugati abszolutizmusok megdőlte után is olyan helyzetet rögzített az 1790-es évek elején létrejött, majd meg-megújított politikai kompromisszum az abszolutisztikus igényű, sőt birodalma nyugati felében abszolutisztikusan is kormányzó Habsburg-hatalom, illetve a rendi alkotmányosság hazai erői közt, ami éppen-séggel nem kedvezett a szubjektív hang politikai érvényesülésének. Az udvaroncok és az aulikusok íratlan normája az uralkodó nézeteinek (s a gyakran éppen általuk) „uralkodóvá” tett, általuk fentről leszivárogtatott nézeteknek) a visszhangozása volt, ha olykor variáltan is, s az összhangot keresték az uralkodó nézeteivel a kormányzások, sőt az országgyűlésen a rendek is, a főrendűek többnyire mindenáron. Ugyanakkor a rendi alkotmányosságot védelmező, annak érvényesítéséért küzdő erők testületi szellemben és hangon nyilatkoztak meg. A rendi előzmények, keretek és feltételek magyarázzák, hogy az ellenzéki túlsúlyú alsótáblán is a személyes véleményt, a személyes hitelt, a személyes felelősségvállalást jórészt mellőzve szólaltak fel, többnyire tényleges összhangban kötelező követutasításaikkal, de legalábbis azok fedezetében a megyék, a városok és a káptalanok követei. (Jellemző, hogy a protokolláris eljárással összhangban az egykorú hivatalos országgyűlési kiadványok sem nevezték nevükön a szónokokat, hanem azt rögzítették, melyik törvényhatóság stb. fejtette ki véleményét, voksoolt, netán indítványozott megnevezetlen, de természetesen azonosítható követe útján.)

Mindennek ellenpéldájaként érdemes felidézni, hogyan fogalmazott Kölcsey Ferenc, a romantikát a liberalizmussal ötvöző politikus-költő már 1826-ban, amikor a mohácsi vész háromszázadik évfordulóján „emlékbeszédet” vetett papírra, egyszerre téve tanúságot arról, milyen erős a személyes történelmi elkötelezettsége, s milyen szubjektív hangon tud szólni általa közérdeűeknek tekintett kérdésekről. Így a történelmi múlt iránti közönytől is:

„, Nekem ... mind a magányos, mind a nemzeti gyásznapok szentek; s mennyivel inkább annak kell lenni e mai reggellel visszafordultnak, mely e nép múltja és jövője közé úgy állott, mint keresztülrohanat tenger az általa különszakasztott két világrész közé! ... E gondolatok újulnak meg lelkemben, s e gondolatokkal eltöltve néztem le ablakomból; együgyűségemben azt hívné, hogy nincs magyar, kit e pillanatban más valami foglalhatna el. És miért vesztegessek szót, néztem és láttam mindazon tarka jeleneteket, mik a város utcáin naponként egymás váltogatják; csak azt nem, amit keresék.” Csalódottan „visszamentem szobám

mélyébe, a kezemre hajtván fejemet, azt kezdém, amit a drámai hős, midőn a szerepek [értsd: a szereplők] egyszerre elfogynak mellőle: beszélék magamban.” Fiktív beszédét, melynek előadására nem is számíthatott, jellegzetes fordulattal így zárta: „... te jámbor szónok, örülj hallgatód nemlétén. Mert lehetsz-e bizonyos, ha azok ékesszólásod egész mutatványát nem epeömlésnek tulajdonítják-e? Azért, uraim, isten veletek! én úgyszemint nemsokára az én halottaimhoz költözöm; előre tudván sorsomat, hogy el leszek feledve, mint ők.”¹

Alig néhány év – de kicsoda sorsfordító évek – elmúltával az a Kölcsey, aki íróasztala fiókjába volt kénytelen sülyleszteni a történelmi múlttal olyan formabontó módon szembeütköző mohácsi emlékbeszédét, már az országgyűlésen érvel, csatázik szubjektív tényezőket sem mellőzve. 1833. március 4-én a nyelvkérdésben elmondott egyik szenvedélyes beszédében többek között így fogalmazott: „... eltapodták, ... csúfot csináltak azon szerencsétlenségek, kik hazafiságtól vezéreltetvén, ezen nyelv kiművelésére adták magokat. Én tudom, én igenis tudom, Tek. Rendek! Húsz év óta futom az írói pályát és szenvedtem nemcsak megvettetést, hátrátételt, szegénységet, sőt üldöztetést is, mivel a nyelvet becsülni, mivel néhány társammal annak kiművelését célba venni bátor valék.”² – Kölcsey nemcsak személyes tapasztalatait vonultatta fel állásfoglalását indokolva, hanem személyes hitét, meggyőződését és kételyét is a mérleg serpenyőjébe vetette, a szenvedélyt a racionalitással nagyon is társíthatónak ítélve: „Soha senki el nem fogja velem hitetni, hogy azon okok, melyeket a főrendek előhozak [ti. a latin mellett] meggyőződésből, szívből származtak volna.”³ A beszéd vallomások zárófordulatában egy romantikus szimfónia ünnepélyességével így összegezett: „Íme, én is, ki egyike vagyok a leggyengébbeknek, nyilván s egyenesen ki mondok: előbb fog e kebel megrepedni, mintsem a nemzeti nyelvre tett kívánságtól egy pillantásig is elálljak.”⁴

A romantikus élmény- és olvasmányanyag, a személyes vallomástételre készítő helyzet és közeg kivételes erővel hatott arra a Széchenyire, akit misziós tudata, belső egyensúlyzavarai táplálta exhibicionizmusa, osztályostársainak, sőt részben saját környezetének szemrehányásai miatti öngazoló kényszere is vitte, szorította egy sajátos, szenvedélyessége folytán is időtálló retorikai szubjektívizmusra. Kitűnő példája ennek a reformelképzeléseit – a konzervatív támadásokra válaszul is – viszonylag leginkább konkretizáló *Stadium* előszavának önvallomása: „Szándékom ím ez volt: füleimet bedugva, szemeimet behúnyva, fogaimat összeszorítva, derekamat megfeszítve, minden láрма, sárral-dobás, kövekkel-hajigálás, s vágás ellenére is rettenetlenül s egyenest menni célomhoz, mely – az élő Isten látja – semmi egyéb, mint lelkemből kivonni végre azon fájdalmas tövist, melyet honom nyomorult álláspontja döfe oda, s mely mind addig – s érzem, még síromon túl is – fogja azt a keserű kínnal epesztni, míg a magyar nem emeli királyát s magát hozzá illő dicsőségre.”⁵

Ez a romantikus önkínzó pátosz a depressziós ember hangulati emelkedettségi szakaszaiban képes volt érvelésének hatását még tovább fokozni éppen az öngúnytól sem mentes önfeltárásnak sokban talán megjátszott, sokban tényleges őszintesége révén: „Midőn az 1825-ki országgyűlésen a devalvatióról vala szó, a tanácskozók két véghatára régibb adósságokban ... részint százért százat részint százért negyvenet votizált. (Azaz megoszlottak a vélemények, hogy a hitelezőket névértékben vagy a devalvációs kulcsnak megfelelően kártalanítsák-e.) Én nem kívántam eleinte hozzá szólni, mert atyám után felette sok régi adósságot vevén át, az igazság és alig-bíráható károm közt helyeztetve, egy igen kellemetlen kelepcczébe érzém magam. De végre részint szégyenből, mert ezen tárgynál kiki megszólalt ... részint lélekisméretem sugálása szerint, voksomat a százért százat javaslókéihez csatolám. Azonban, ám-bár magammal megelégedni némi kis okom volt – a mit az Olvasó is tán megenged – még sem tudtam tiszta lelkű tettemnek minden keservtől menten, háborítlan örövendeni; mert

emberi gyarlóságomnál fogva ellenállhatatlanul kongatá füleimbe egy kis daemon ezen rút szavakat 'bár győznének a negyvenesek!' ”⁶

Míg Kölcsy és Széchenyi (sok más most említetlennel együtt) mindenekelőtt a történelmi sorssal és a sorsformálta elmaradással, elmaradékkal perlekedve tette túl magát a romantika „szabálysértő” módján a politikai megnyilatkozások tradicionális formáin, addig Wesselényi Miklóst legalább ennyire a hatalom vélt és valóságos fenyegetése is készítette erre. Az a Wesselényi, aki 1831-ben papírra vetett főművében, a történelmi tudaviszonyaink mérhetetlen kárára olyan kevéssé ismert *Balítéletekről*ben korántsem példaadó szándék nélkül hangsúlyozta, hogy „magyarán megmondom, a mit gondolok. Én czukros nem vagyok, de nem is akarok lenni,”⁷ s a műhöz csatolt óvásában már szükségesnek érezte, hogy ne csak honfitársaihoz forduljon fenyegető elfogatása esetére tiltakozásával, hanem „a világ minden szabad nemzeti”-hez is,⁸ Széchenyit és önmagát nem véletlenül látta egy romantikus dráma végsősoron azonos törekvésű, mégis ellentétes útra lépő hőseinek szerepében. Amikor 1831 őszén Széchenyi a Habsburg-hatalom által már személyes szabadságában fenyegetett Wesselényit nézetegyeztető tárgyalásra Pestre hívta, az ugyanis többek között így felelt: „Hogy értekezésünknek sükere legyen, meg vallom, nem hiszem: mind ketten nagyon meg vagyunk győződve képzetünk s látásunk igaz voltáról: ezek pedig egymással nagyon ellenkeznek. Te hiszel, mint Egmont, [ti. Goethe Egmontja] s félek, hiedelmed, ha reád nézve nem, de veszélyes lesz honyunknak: Te mint eszközt akarsz a kormányt használni, éppen amannak veled tétlénje, hogy Te érd el tétlénodat arra Te igen gyenge vagy s minyájon igen gyengék vagyunk, amaz pedig igen erős s igen okos.” — Én nem hiszek. Tudom, hogy nem bírok az Orániaiak előrelátó s méjj eszivel, de igen szeplőtlen lelkivel s rendíthetetlen akaratjával.”⁹

Az 1832/36. évi országgyűlés tárgyalási anyaga tanúsítja, hogyan nyert teret, vált egyre általánosabbá az egyéni véleményt is hordozó, személyes hitelű, szubjektív hang a formálódó reformellenzék politikai gyakorlatában. Hadd példázza ezt legalább két megnyilatkozás. — A Kölcsy kiszorítása és Wesselényi perbefogása után a reformtábor irányadó politikusává emelkedett Deák Ferenc például személyes erkölcsi ítéletének deklarálásával igyekezett útját állni a kormányzat szokásos lélekvasárló üzelveinek az országgyűlés feloszlatása előtti egyik utolsó felszólalásában. Miután a főrendek visszautasították az alsótábla azon határozatát, amely a polgári parlamentarizmus összeférhetlenségi elvét deklarálva megtiltotta, hogy az országgyűlés által választott bizottságok tagjai kormányhivatalt, többnyire megvesztegetés számba menő zsíros színekurát vállaljanak, kijelentette: „ünnepelesen kinyilatkoztatom, hogy az országos küldöttségek azon tagját, a ki a kormány kinevezésétől függő hivatalt vállal, országos deputatusnak többé el nem ismerem.”¹⁰

Arra, hogy a személyes meggyőződést közvetítő szubjektív hangnak milyen szerepe lehetett az új eszmék terjesztésében, jól következtethetünk az akkor még csak a reformmozgalom fegyverhordozójának szerepét betöltő Kossuthnak a cenzúra által eltiltott *a Magyar főrendek 1833-ban* című tervezett könyve elkészült, de csak 1966-ban publikussá vált nevezetes „előbeszédének” szövegéből. A pályakezdő Kossuth többek között így fogalmazott: „Örömet megvallom én, hogy a fennálló törvényeket könnyelműen s minden oldali megfontolás és a legnagyobb szükség nélkül változtatni tilos. De megvallom azt is, komoly ajkam mosolyogni indul, valahányszor törvényhozó teremünkben valamely indítványnak ellenére azon okot hallom felhozatni: jó, helyes, de Werbőczynek ez s ez [a] törvénye másrt rendel, következőleg el nem fogadhatom. Mellyik Isten ütötte fel Werbőczynek régi könyvére az örökkévaló igazság azon díszjelét, melly csak az örök természet örök könyvét illetheti?” S ezt a szubjektív indítást követi a jogegyenlősítést célzó érdekegyesítő politika érvrendszerének megalapozása hozzátéve a liberalizmus így magyarított krédóját: „A szabadság oly mérhetetlen kincs, mely azért, hogy véle többen osztoznak sem fogy, sem gyengül, sőt nő, sőt erősö-

dik”, továbbá a messzevilágító hivatkozás arra, hogy a cári hatalom fenyegető közelsége és az ország nemzetiségi megosztottsága teszi az amúgyis indokolt érdekegyesítő reformpolitikát halaszthatatlanul sürgetővé.¹¹

Érdemes hozzáfűzni, hogy a „komoly ajkú”, a köztereken és a történelmi tudatban pátozatos pózokba merevített Kossuthnál sem hiányzott a szubjektív előadás játékos felhangja, még a szó szoros értelmében véve sem. Hosszú börtönévek után a politikai tevékenység folytatását kötelességének tekintő szerkesztő ilyen szubjektív hangütéssel hívta fel például a figyelmet a közlekedésügy reformját sürgető mondanivalójára: „Nekivágtattunk a rákosi úttöltés portengerének. Oly gyönyörűsége szép, finom por feküdt utunkban, hogy ha gyerme[ek] vagyunk elszöknénk hazulról, csakhogy ily szép porban játszhashunk: s miért nem?” S a személyes élményt közvetítő játékos hang addig kíséri az olvasót, míg a portenger keletkezésének magyarázatához és felszámolása technikai, társadalmi és politikai feltételeinek megértetéséhez el nem juttatja.¹²

A szubjektív hang térnyerése a reformkorban együttjárt azzal, hogy nemcsak a személyes vélemény nyilvánítása vált elemi követelménnyé, hanem a személyes politikai felelősségvállalás is. Nincs lehetőségünk ez alkalommal e folyamat nyomkövetésére akárcsak példázó módszerrel is. Formális zárómozzanatként értékelhetjük – legalábbis az igények változásának szintjén –, hogy 1848. március 29-én, jóformán tehát a sorsfordító politikai áttörés másnapján, Kossuth nem a szokásos, a testületi reprezentációra utaló megszólítással, „Tisztelt Karok és Rendek!” kezdte beszédét, hanem a rendi megkülönböztetés nélküli nemzet iránti személyes felelősséget külön is hangsúlyozva tett eleget annak a polgári igénynek, hogy a megszólítás azontúl „Uraim!” legyen.¹³ Több mint szimbolikus ellenérzéssel fogadta ezt Széchenyi. Március 30-án a következőket jegyezte naplójába: „Tegnap Kossuth nem Tekintetes Rendeket mondott már, hanem Uraimat! Minő bomlasztó!”¹⁴

A hangváltást és ami meghatározta, azaz a politikai monopólium iránti igényt továbbéltető abszolutizmus és a kiváltságokra építő rendi alkotmányosság kompromisszumán alapuló régi rendet megdöntő újat számos veszély, nem utolsósorban személyi kultusz kialakulása is fenyegette. Nagyfotosságú mozzanat, hogy éppen az a Kossuth, akinek személy szerint a legfontosabb volt a szerepe ebben a fordulatban, s aki később öskereső ki-sajátító törekvéseknek sokban áldozata lett, a kezdet kezdetétől maga figyelmeztetett a szubjektív tényező túlbecsülésének veszélyeire. 1848. április derekán, a Batthyány-kormány pesti fogadtatásakor mondotta Vasvári Pál üdvözlő beszédére válaszolva többek közt a következőket: „A história mindig ki tudja jelölni az embert, a ki ha nem volt volna, vagy nem azon helyen volt volna, a történet másként alakul. Most nem úgy van – most nincs ember Európában, nincs hazánkban, a ki rá tehetné kezét az eseményekre s mondhatná: én csináltalak. – Az egyéni nagyság színekvalva van; – az emberiség nagy egyénisége lépett helyébe ... Alázatos szívvel hajlunk meg Isten ujjá előtt, mely minket a nemzet szolgáláivá hívott meg, hogy legyünk felelős sáfárai a nemzet akaratának, mely ön sorsának urává lön.”¹⁵

A transzcendentális „ujjmutatás” Kossuth szerint tehát a célt a népszuverenitás polgári demokratikus érvényesítésében jelölte meg, olyan struktúrában, amelyben a politikus hangja sem az önkényúrét ne visszahangozza, sem a kiváltságosok testületi véleményének közvetítője ne legyen, s amelyben új despotizmus létrejöttének fontos ellensúlyát képezze a közvélemény alakulására szubjektív véleményével ható, majd a többségi közakaratot híven tolmácsoló politikus felelőssége.

Végző soron a romantika mellőzhetetlen attribútuma a szubjektív hang érvényesülése a politikai monopólium megtörése után annak felismerését is segítette, hogy a kíváncsú hatalom csúcsain nem az emberfeletti, hanem az emberi.

JEGYZETEK

1. KÖLCSEY F.: Mohács. In: Kölcsey Ferenc válogatott művei (S. a. r. FENYŐ I.) Bp., 1975. 556-557, 567.
2. Uo. 599.
3. Uo. 600.
4. Uo. 601.
5. SZÉCHENYI I.: Stadium. In: Gróf Széchenyi István munkái. (S. a. r. SZILY K.) Bp., 1905. II. 23.
6. Uo. 45-46.
7. WESSELENYI M.: Balítéletekről. Bukarest [Leipzig], 1833. XXVII. p.
8. Uo. 303-311.
9. WESSELENYI M.: (Zsibó, 1831. nov. 29.) – Széchenyi Istvánnak. In: Adatok gróf Széchenyi István és kora történetéhez 1808-1860. (S. a. r. BARTFAI Sz. L.) Bp., 1943. I. 147-149.
10. Deák Ferenc beszédei (S. a. r. KÓNYI M.) 2. kiad. Bp., 1903. I. 261.
11. Kossuth Lajos Összes Munkái VI. (S. a. r. BARTA I.) Bp., 1966. 377-379.
12. Kossuth Lajos Iratai XII. (S. a. r. KOSSUTH F.) Bp., 1906. 82. és kk.
13. Kossuth Lajos Összes Munkái XI. (S. a. r. BARTA I. Bp., 1951. 700.
14. SZÉCHENYI ISTVÁN: Napló. (Válogatta OLVÁNYI AMBRUS) Bp., 1978. 1220.
15. Kossuth Lajos Összes Munkái XI. i. m. 738-739.

György Szabad: Subjektiver Ton im politischen Leben des ungarischen Reformzeitalters

Im Vortrag wurde die Erstarkung des subjektiven Tons im politischen Leben Ungarns gegen Mitte des 19. Jahrhunderts anhand von Äusserungen einiger liberaler Reformpolitiker (Ferenc Kölcsey, István Széchenyi, Miklós Wesselényi, Ferenc Deák und Lajos Kossuth) nachgewiesen. Der gleichzeitig mit der Romantik in Erscheinung getretene Liberalismus ist als Reaktion sowohl auf den Absolutismus – in dem die politische Willensäusserung als Monopol des Herrschers galt – als auch auf die ständischen Traditionen – auf den kollektivistischen Geist und Ton – zu verstehen. Romantische Geständnisse, der Einsatz von individuellen Erfahrungen und persönlichen Überzeugungen sind die hervorstechendsten Merkmale eines Entwicklungsprozesses, der in der ausdrücklichen Forderung gipfelte, dass der subjektive Ton zunächst die Entstehung der demokratischen öffentlichen Meinung fördern, und sodann deren Interpret werden sollte.

Hogyan lehet meghatározni a korai 19. század magyar irodalmának fejlődéstörténeti helyét? Évtizedekkel ezelőtt szívesen írtak preromantikáról, vagyis a későbbiek előzményeit keresték a 18–19. század fordulóján. Újabban a fölvilágosodás érvényét szokás hangsúlyozni, nem egyszer a romantika rovására, éspedig azzal az előfeltevéssel, hogy Közép-Európában késett a fejlődés, s így egymásra torlódtak olyan irányzatok, amelyek a legfejlettebb nyugati országokban követték egymást.

A rendelkezésemre álló szűk terjedelmi korlátok között mindössze annyit tehetek, hogy érzékeltetem a kérdések nyitottságát. Három alapfogalmat fogok emlegetni: a romantikát az eszmetörténet síkján a fölvilágosodáshoz, az irodalomtörténet szintjén a klasszicizmushoz viszonyítom, mindhármát irányzatnak, tehát nem korszaknak tekintvén.

Mivel művészettörténészek kérésének teszek eleget, talán illik az alkalomhoz, ha 19. századi festészetünk egyik számon tartott képviselőjét idézem kiindulópontként. A következőket írta 1843-ban tett londoni útjáról: „Egy alkalommal az akadémia tárlatán láttam két urat, a mint két képet összehasonlíttatnak. Az egyik kép Stanfieldtől, a másik Turnertől való. Az egyik így szólal meg: 'Nézd Turnert, milyen szép meleg színei vannak és Stanfield milyen hideg.' – Meg nem állhattam, hogy oda ne szóljak: 'A Stanfield alkotása gyönyörű szép, a Turneré pedig nem is kép, csak egy darab vászonnak színekkel való betárlítása ész, értelem és gondolat nélkül. De másutt nincs olyan tárlat a világon, a hol ezt a képet tárlatra fogadnák...'”¹

Milyen mértékben is beszélhetünk magyar romantikáról? A kérdést már csak azért sem egészen értelmetlen föltenni, mert a romantikáról szóló legfontosabb műveket külföldön írták, s a fogalom meghatározásakor nem vették figyelembe a magyar kultúrát. Közismert példára hivatkozva: René Wellek kritikátörténetének idevágó kötetében egyetlen magyar név sem szerepel,² s ugyanez áll a romantika fogalmáról írt két tanulmányára.³ Az előbbi esetben ugyan elvileg még föl lehet tételni, hogy magyar szerzők kevés eredeti gondolattal járulhattak hozzá a romantika elméletéhez – figyelemre méltó, hogy Wellek a szláv elmélet-írókat is majdnem teljesen kirekesztette a vizsgálódásból –, a szépirodalom esetében viszont már bajosan lehet hasonló kifogással élni – szó is esik ezúttal már pl. a cseh irodalomról.

Tekintettel arra, hogy a romantika mibenlétével foglalkozó jelentős munkák szerzői szinte a mai napig nem vettek tudomást a magyar kultúráról,⁴ két lehetőség között választhat a hazai kutató: vagy Arthur O. Lovejoy állítását fogadja el, mely szerint romantika nincs, csak romantikák léteznek,⁵ vagy pedig egy nagy vonalakban készen kapott definíciót próbál összehangba hozni bizonyos magyar jelenségekkel. Az első esetben lehetne azzal érvelni, hogy nemzeti romantikánknak főleg olyan jellegzetességei vannak, amelyek megkülönböztetik más romantikáktól – ez azonban fölöslegessé tenné magának a fogalomnak a használatát. Abban a pillanatban, amikor magyar romantikáról beszélünk, lényegében lemondunk a nemzeti kultúrák önelvű szemléletéről. Tagadhatatlan, hogy ez a szemlélet nagyon fontos, egyenesen meghatározó szerepet játszott a magyar múltban. Történetírásunkban alighanem Ranke óriási hatásával is magyarázható a befolyása, aki lényegében véve egyedül a nemzetet fogadta el értékalkotó közösségnek. Irodalmáraink közül Horváth János volt a legjelentősebb képviselője ennek a felfogásnak. A 20. század végefelé úgy látszik, mintha e tulajdonképpen végső soron romantikus eredetű elgondolás már nem lenne teljesen időszerű. Az összehasonlító irodalomtudomány térhódítása mindenesetre szükségessé teszi, hogy nagyobb egység

részeként próbáljuk újraírni a magyar irodalom történetét, ahelyett hogy öntörvényű teleológiát tulajdonítanánk a fejlődésének és ennek megfelelően saját fogalomrendszert próbálnánk teremteni a feldolgozásához.

Az összehasonlító kutatás legtekintélyesebb művelője, Wellek szerint három ismérve van a romantikának: „a képzelet a költészetfölfogásban, a természet a világszemléletben, végül a jelkép és a mítosz a stílusban.”⁶ Ez a meghatározás önmagában még túlzottan sommás, ezért célszerű figyelembe vennünk bővebb kifejtését. Az első ismérv voltaképp azt a tételt rejti magában, mely szerint a képzelet alkot, a költő pedig a jövődömdöndő szerepére vállalkozik,⁷ a második egyfelől a természet szerves felfogását,⁸ másrészt „alany és tárgy, én s nem én, tudatos vagy tudattalan kettősségének meghaladását”,⁹ vagyis „művészet és természet, nyelv és valóság kibékítését”¹⁰ jelenti. Ez utóbbi követelmény már mintegy föl is tételezi a harmadik megkülönböztető jegyet. A romantikus költő szerint „a természet nyelv is, jelképek rendszere.”¹¹ Másként fogalmazva, a mítikus világmagyarázat szervesen következik abból, hogy a költő prófétának tekinti magát.

Wellek természetesen nem hallgatja el, hogy az általa megnevezett három tényező közül mindegyik számottevő előzményre vezethető vissza, éppen ezért külön-külön nem, csakis összességükben, kölcsönhatásukban tekinthetők a romantika megkülönböztető jegyének. Ha ez igaz, akkor teljes összhangot tételezhetünk fel a magyar s a nyugat-európai romantikák között, hiszen a szóbanforgó három megkülönböztető sajátosság egyaránt megtalálható irodalmunkban. A hazai irodalomtörténésznek tehát nem kell többet tennie, mint saját anyagára alkalmazni a romantika másoktól kapott jellemzését.

Elképzelhető azonban, hogy bonyolultabb a helyzet, vagyis tovább kell lépnünk a romantika meghatározásában, ha helyesen akarjuk megítélni a magyar romantikus irodalom fejlődését. Az angol, német, sőt francia romantikának ugyanis vannak olyan jellegzetességei, melyeket több-kevesebb joggal a romantika elidegeníthetetlen minőségei közé szokás sorolni, s melyek vagy egyáltalán nem vagy legalábbis sokkal csekélyebb mértékben s hangsúllyal fedezhetők föl a mi irodalmunkban.

Négy jelenségek emelnék ki a kései 18. s a korai 19. század művelődéstörténetének köréből.

Közülük az első azonnal fölveti a jól ismert és meglehetősen fogas kérdést, vajon mennyire magyarázhatók a magyar romantika hiányosságai vagy legalábbis sajátzerűsége a gazdasági elmaradottsággal. A fölvilágosult klasszicizmus általában a városi élet elkötelezettje volt, a romantika viszont a civilizálatlan vidékben kereste a helyi színt. A romantikára jellemző vallásos megújulás — melyre még külön ki fogok térni — Isten teremtményeként ünnepelte a természetet, és emberi alkotásként bírálta a várost,¹² Rousseau pedig elidegenedéssel és egyformasággal azonosította a nagyvárosi létformát, miközben a vidékben látta az emberiség sokszínűségét adó helyi értékek, sőt nemzetjellemek zálogát.¹³

Közismert, hogy Magyarországon is visszhangra találtak a genfi filozófus némely eszméi, de bajosan tagadhatnók, hogy kultúrkritikájának hazai fogadtatását óhatatlanul is módosította a nagyvárosi élet hiánya. Bármennyire is igaz, hogy az 1810-es években Berzsenyi — bizonyos mértékig talán a klasszicistább hajlamú Kazinczy ösztönzésére is — lényegében szembefordult korábbi elégiáinak értékrendjével, aligha vonhatjuk kétségbe, hogy a városi élet zajának s a közösségnek dicsérete őszintén vágyott célként szerepel a *Vitkovics Mihályhoz* (1815) írt episztolában. Ami a magyar költőnek vágyálom, az nagyhatású nyugati romantikusok számára már elutasított valóság. Wordsworth elidegenedés-élményének megfelelőjét, a városban gyökerét veszített lény nosztalgiáját az elvesztett bensőség iránt legfeljebb majd a *Kertben* (1851) költőjénél kereshetjük.

Mindezt azért hozom szóba, mert elképzelhető, a városi fejlődés megkésetttségével is magyarázható egyfelől a magyar romantika lassú és részleges kibontakozása, másfelől az, hogy a népesség, mely Wordsworth vagy Herder hazájában a romantika belső fejlődésének egyik – bár korántsem lényegtelen – összetevője volt, nálunk önálló irányzattá kívánt szerveződni az 1840-es években. Akár indokolt ez a föltevés, akár nem, egy vonatkozásban kétségkívül szembeállítható a magyar romantika a nyugat-európaival: úgyszólván teljesen hiányzik belőle a polgárellenes magatartás. Az átlagember szintelenségének bírálata ugyan nemcsak Petőfinél, de talán már Csokonainál is érzékelhető, ám *Az apostol* szelleme egyáltalán nem individualista; az egyén jövőbeli közösség érdekeit képviseli, ezért különbözik a jelenben élő átlagemberektől. Szó sincs arról az anarchizmusról, mely Rousseau-tól Thoreau-ig oly döntő szerepet játszik a nyugati romantikában.

A második kérdéskör is nyilvánvalóan összefügg a magyar társadalom viszonylagos fejletlenségével, noha ezúttal már csakis sokkal közvetettebb kapcsolatról lehet szó. A romantika megjelenése általában bölcselet és szépirodalom rendkívüli közeledésével járt együtt. Nálunk a 18–19. század fordulóján aligha beszélhetünk önálló filozófiáról, így érthető, hogy a magyar kultúrából hiányzott a romantika egyik, ha nem éppen a legfontosabb ösztönzője. Talán ezzel is magyarázható Széchenyi életművének központi szerepe s ugyanakkor kétarcúsága: a korszak magyar írói közül alighanem ő jutott legközelebb ahhoz, hogy bölcseleti jellegű kérdésekkel foglalkozzék, anélkül hogy valaha is eszébe jutott volna, hogy filozófiai rendszert próbáljon alkotni.

Harmadik helyen a lélektan féltudományos előzményeit említeném. A fővilágosodás két fontos irányzata: az angolszász empirizmus és a francia mechanikus materializmus viszonylag keveset tudott az emberi tudat működéséről, mivel a külvilág s a lélek viszonyát lényegében az előbbinek az utóbbira tett hatásával azonosította. Ennek a kifelé irányuló érdeklődésnek egyoldalúságára hozott ellenhatást az alkattan és a mesmerizmus. Amikor több mint egy évtizede a romantikával szembeni fönttartásként is értelmeztem Kölcsey állásfoglalását Mesmer tanaival szemben, többen úgy érezték, hogy jelentéktelen ténynek tulajdonítottam fontos szerepet.¹⁴ Azóta alapvető monográfia bizonyította be, hogy Mesmer állításai a féltudatos állapotról központi szerepet játszottak a romantika kialakulásában,¹⁵ Kölcsey szembenállását tehát nem szabad figyelmen kívül hagynunk. Korántsem azt akarom állítani, hogy a *Levelek a mesmerismusról* (1823) illetve *Az állati magnetismus nyomairól a régiségben* 1828) a romantika általános elutasítását képviselik, csupán arról lehet szó, hogy Kölcsey még az 1820-as években sem adta föl a 18. századtól örökölt racionalizmusát, s ebből a szempontból szembeállítható a német, angol s francia romantikusokkal, akiknél a képzelet újra fölfedezése az ösztönélet, a fantasztikum s a „sumaturel” egyértelmű kultuszához vezetett, s a lélek és test karteziánus széltválasztását monista vitalizmus váltotta föl. Míg a romantika jellegét meghatározó irodalmakban az irányzat képviselői sokat merítettek misztikus hagyományokból – s ezúttal nemcsak Nyugat-Európára gondolhatunk, de még Oroszországra is –, addig magyar vonatkozásban alig lehet számolni ilyesfélével.

Ez a tény vezet el bennünket nyugat-európai s a magyar romantika között fönnálló negyedik alapvető különbséghez. Ahol korán jelent meg a romantika, általában vallási megújulást hozott magával. Magyarországon a 19. század sokkal inkább mélypontot hozott ezen a területen. Az előzmények ugyan nem hiányoztak teljes mértékben: Rákóczi janzenizmusa, sőt akár még Bethlen Kata vakhite is ösztönzést adhatott volna a vallásos élmény újraértékeléséhez, ám a továbbiakban kevés jel mutatott hasonló irányba. Sem a katolikus quietistáknak, sem a protestáns pietistáknak nem volt számottevő hatásuk. Föltűnő különbség ez, hiszen olyannyira különböző szerzőknek a munkássága kapcsolódott szervesen a vallás átértelme-

zéséhez, mint Blake, Novalis vagy akár Hugo – hogy csak néhányat említsünk a nagyok közül.

A vallásos ihlet romantikus újrafelfedezésének kevés a nyoma a magyar irodalomban. Hivatkozhatnánk ugyan arra, hogy íróink jelentős része protestáns volt, ám ez sánta érv lenne, hiszen egyfelől az angolszászok, sőt a németek többsége sem volt katolikus, másrészt nehéz lenne mély vallásos élményt kimutatni a katolikus Vörösmartynál. Talán egyedül Széchenyi jöhet számításba – de róla ebben a vonatkozásban aligha lehet egyértelműen nyilatkozni, hiszen a szakirodalom nagyon keveset tud vallásosságáról, gyóntatójának, Stanislaus Albachnak tanairól készített korszerű hittudományi földolgozásról nincs tudomásom, magának Széchenyinek a vallásról följegyzett gondolatai pedig rendkívül ellentmondóak: hol mélyen hívőnek mutatja magát, hol pusztán a szokásokkal azonosítja a vallást, a fölvilágosodás észelvű s gyakorlatias gondolkodóival egyetértésben – mint pl.

Metternichnek írt s „meine Beichte”-nek nevezett, 1825. december 11-én kelt memorandumában: „Csupán vallási kérdésekben nincs határozott véleményem. A leghatártalanabb türelmesség tölt el és – úgy hiszem – ha töröknek születtem volna, éppoly lelekiismeretesen mosnám meg ötször napjában a lábamat, mint amilyen pontosan járok vasárnaponként a templomba és amint minden más vallásos szokást híven megtartok, ami az én vallásomban van megszabva.”¹⁶

Rögtön fölhozhatná persze valaki, hogy az idézett szavak a romantika történetiség-elvével, a kulturális viszonylagosságnak azzal a gondolatával is összefügghetnek, melyet Herder oly hatásosan fogalmazott meg, s mely *A nemzeti hagyományoktól* Erdélyin, Krizán, Petőfin át a naiv eposzunkat kereső Aranyig, sőt még később is oly gyakran vált a nemzeti kultúra függetlenségét hangsúlyozók alapeszméjévé. A belülről kiinduló, sőt a paraszti kultúrából táplálkozó magas kultúra eszménye végülis része annak a bírálótnak, mellyel a romantika lépett föl Locke, Voltaire, Hume, Holbach, Helvétius, La Mettrie vagy Bentham nemzetköziségével szemben.

Széchenyi kétségkívül mélyen átérezte az értékek történeti viszonylagosságát. Műveiben – így pl. a *Hunniában* – kísért a gondolat, hogy minden nyelv saját világot teremt, s így minden nemzet előtt olyan lehetősége áll a kultúrának, melyet csakis ő valósíthat meg. Ezért akarta egy nemzettel „megajándékozni” az emberiséget. A nemzetjellemet ő még nem „rossz szokásokkal” azonosította, mint majd a pozitívizmus szellemében Madách,¹⁷ számára a nemzeti sajátosságok kifejlesztendő, de elidegeníthetetlen minőségek rendszerét jelentette – ezért is hatotta át mélyen a nemzeti önrendelkezés elve. Korántsem véletlen, hogy Kosztolányi éppen az ő szellemét idézte meg a nyelvi eredetű viszonylagosság kifejtésekor, *Lenni vagy nem lenni* című esszéjében.

Mindez azonban csupán egyik oldala fölfogásának. Miközben olyan megdöbbentően közel járt Wilhelm von Humboldt eszméihez – ki minden egyes nyelvnek külön világlátást tulajdonított¹⁸ –, más alkalmakkor a fölvilágosodás egyetemesség igénye kísértette meg, vagyis az a hagyomány, melyet Descartes és Leibniz fémjelzett. A nemzeti sajátosságok föl-színiek, a fejlődés egyenetlenségeiből adódnak, a nyelvek mélyszerkezete pedig azonos. Röviden így összegezhető ennek az univerzalista kultúraszemléletnek a lényege. Íme Széchenyi 1826. június 18-án kelt bejegyzése, mely tökéletesen ellentmond Madame de Staël romantikus nemzetjellemtanának:

„A nyelvek tökéletlenségéből fakad a legtöbb baj, és a legnagyobb időpazarlás a világon. (...)

Érzem, fel fognak találni valami módot számokkal írni úgy, hogy amit leírtak, örökre és minden fogalomra matematikailag mindig azonos marad.”¹⁹

A fölvilágosodás letéteményese volt-e Akadémiánk alapítója, vagy a romantika nemzetközi rangú képviselője? Nyilván mindkettő, de ezt korántsem tekinthetjük közép-európai rendellenességnek. Az *Új Héloïse* mindössze egy évvel később jelent meg a *Candide*-hoz képest, Robespierre ugyanúgy Rousseau tanítványának vallotta magát, mint a romantikusok, akik a fölvilágosodás türelmetlenségének betetőzését látták a csúcsvíves székesegyházakat romboló forradalomban.²⁰ Burke arra tanította a romantikusokat, hogy a forradalom nem az ész és a szabadság, de a szenvedély és a zsarnokság győzelmét hozta, Goethe „nagy üzemnek” nevezte az *Enciklopédiát* és lélektelennek bélyegezte intellektuális gépiességét.²¹ Blake ugyanannak a Swedenborgnak a misztikájából merített ösztönzést, akit Kant nem kevésbé egyértelműen utasított el, mint Voltaire Pascalt, Novalis molnár nélküli örökmozgó malomhoz hasonlította a győztes tudomány korszakát *A kereszténység avagy Európa* (1799) című művében, azt pedig talán nem nehéz belátni, miként váltott át La Mettrie gépies anyagságvilágát irracionáliszmusba talán leghívebb tanítványánál, Sade márkinál.

Valószínűnek látszik tehát, hogy semmivel sem nehezebb megállapítani a romantika kezdetét a magyar, mint az angol, a német vagy a francia irodalomban. Bármennyire is túlzás volt Szerb Antal nemzedékétől a romantika túl korai eredeztetése, ugyanúgy egyoldalúnak vélhető az újabb kutatásban gyakran emlegetett tétel a romantika hazai megkérdésességéről. Megítélésem szerint nyugodtan nevezhetjük a magyar romantika kezdeti szakaszának az 1770–1820 közötti időszakot – feltéve, hogy egyáltalán nem vonjuk kétségbe a fölvilágosodás érvényességét ugyanebben a félévszázadban, sőt még később is számolunk a 17–18. század örökségével mint élő hagyománnyal.

Vegyük példának a *Tariménes utazását*, mely egyfelől ugyan valóban elutasítja helyi szokások istenítését, a rang okozta egyenlőtlenséget, és a fölvilágosult abszolútizmus korlátaira is figyelmeztet, másrészt viszont a boldogságot teszi meg legfőbb értéknek, és ezt nemcsak a hatalommal, de a tudással sem állítja egyenes arányba. „Avagy nem szerencsétlenebb-e sok ízben a parancsoló, mint azok, kik szavára hajlani kötelesek? A hatalomnak nagyságához a boldogságnak nagysága nincs köttetve. És sok ragyogó kastélyban találtott akkor véres áldozat, mikor a közlakosok szalmás házakban százankint vígadtak”²² – állítja az elbeszélő-értekező a regény Harmadik könyvében, a vad Kirakades pedig a következőképp foglalja össze Totoposzban szerzett élményeinek tanulságát: „mentül tanultabb, bölcsőbb az ember, annál kevesebb vígsággal élhet; ellenben mentül oktalanebb, annál több öröme közt lakozik.”²³

Ez a gondolat Hobbes és Locke, Condorcet és Turgot, Helvétius és Holbach, Paine és Bentham fejlődésének, a korlátlan, ám jórészt mennyiségi haladásról szóló elképzelésnek olyan bírálatát rejti magában, mely általában a romantikán s így a magyar romantikán is végigvonul. Rousseau-t szokás megnevezni az ellenhatás kezdeményezőjeként. Egyetlen mondatot idéznék tőle: „Ha Négerország valamelyik népének feje lennék, kijelentem, hogy bitófát állítanék föl a határon és könyörtelenül felakasztatnám az első európaiat, ki be akarna jönni és a legelső bennszülöttet, aki ki akarna menni az országból.”²⁴

Az elmondottakból azt a következtetést vonhatjuk le, hogy irodalmunkban nem célszerű a romantika kései jelentkezéséről beszélni, mint ahogy a különböző irányzatok egymásra torlódása sem egyértelműen közép-európai sajátosság. Talán inkább azt a föltevést érdemes megkockáztatni, hogy megjelenése után bizonyult kevésbé döntő hatású vagy legalábbis kevésbé egységes stílusú irányzatnak a romantika Magyarországon, sőt talán az egész Habsburg-birodalomban.

Az 1820-as és negyvenes évek között hihetőleg két olyan szerzőnk van: az önkeresést célnak tekintő Széchenyi és a történelembölcséleti látomásokat megfogalmazó Vörösmarty, kiket könnyűszerrel be lehetne venni olyan körképbe, mely a romantika leglényegesebb vív-

mányairól adna számot. Elbeszélő szépprózánk már inkább csak külsőségeit viseli magán ennek az irányzatnak. Az 1847-ben kiadott *Gyulai Pált* megelőzően nem maradt ránk olyan mű, mely kísérletet mutatna arra, hogy a különböző nyelvek párbeszédét magában foglaló költői műfaj rangjára emelje a regényt – a Friedrich Schlegel által megfogalmazott eszménynek jegyében. A Solger és mások munkáiban elméletileg is kidolgozott romantikus ironiának – amely nem a védekezés retorikai eszköze, de esztétikai minőség, végtelen s teljes tagadólágosság – a *Gyulai Pált* leszámítva legfőljebb Széchenyi naplójában vannak nyomai, például azokban a részekben, melyekben egymást kölcsönösen kizáró szerepekként látatja a saját életét.

Hasonlóan szűk érvényűnek mondható a romantika verses költészetünkben. Vörösmarty fejlődéstörténeti jelentősége nemcsak életművének súlya miatt nagyobb Csokonaiénál avagy Berzsenyiénél. Míg a 18–19. század fordulóján két legfontosabb költőnk egy sor kisebb tehetség vette körül, akik ha szerényebb mértékben is, de éppoly egyértelműen mutattak a romantika irányába, mint *A magánossághoz* költője, ki a *Szentivánéji álmot* idézve a semmiből világokat teremtő képzeletet azonosította a költői tevékenységgel, vagy *A közéleti tél* s a *Levéltöredék barátjánához* szerzője, ki olykor már inkább megalkotta mintsem alkalmazta a metaforát, addig Garay, Czuczor vagy akár Bajza versei nem egyszerűen kisebb tehetségre vallanak, mint Vörösmarty, sőt Kisfaludy Sándor vagy Dayka költészete, de stílusukat is egy világ választja el *A Délsziget* vagy *Az emberek* eredetiségétől.

Akár úgy is fogalmazhatunk: a reformkor közköltészete aligha volt romantikus. Garaytól és Czuczortól a romantikus történelembölcselet éppúgy távol állt, mint a látomásos szerkesztés. Említettem, hogy nem látok mélyebb vallásos ihletet Vörösmartynál – *A szegény asszony könyve* végülis aligha tekinthető jellemző alkotásnak –, de azért nem hallgathatom el, hogy az *Előszó*ban a nyelv éppúgy biblikus, mint Madách némely költői kísérletében, a *Magyarvár* pedig alighanem valamiféle föltételezett magyar ősvallás keresésének az emléke. A kisebb költőknél nyomát is alig találok hasonlóknak, nyelvük sokkal inkább korábbi stílus-eszményhez igazodik. Talán nem egészen helytelen itt szöbáhoznom, hogy Széchenyit s Keményt leszámítva nehéz találni szerzőt, aki érzékelt volna a német romantika igazi jelentőségét. Nemcsak Blake, de Wordsworth és Coleridge is éppúgy visszhangtalan maradt, mint Turner. Az angol romantikát a köztudatban jobbra Scott s Byron képviselte, akik nem egészen alaptalanul érezték magukat közelebb Drydenhez és Pope-hoz, mint a romantikához.

Ha történeti magyarázatot keresünk erre az egyoldalúságra, talán érdemes fölidéznünk, hogy a rendet, tekintélyt, szabályosságot, érthetőséget, időtlen egyetemességet hirdető klasszicizmust 1800 körül a hódító Franciaország kultúrájával lehetett társítani. Mi több, az előítéletek ellen küzdő felvilágosodás a legfejlettebb országokban nagy s jól ismert középkori kultúra ellen fordulhatott, nálunk viszont sokkal kevésbé létezett ilyen megtagadandó hagyomány. Azért is jelenhetett meg Magyarországon már a 18. század végén a nosztalgia a múlt iránt például Ányosnál vagy az eredetiség igénye Kármánál, mert e romantikát előkészítő vonások egybefonódtak a nemzeti önállóság ügyével. Kazinczy átvitotta ugyan a fiatalon elhunyt Dayka verseit, s Baróti Szabót, sőt Berzsenyit is nyelvi parlagiságának lenyesegetésére biztatta, ám az általa olykor elvben hirdetett klasszicizmus a gyakorlatban alig valósult meg nálunk: ő maga nem volt kiemelkedő versíró tehetség, Ungvárméti Tóth nem jelentéktelen kötete pedig meglehetősen visszhangtalan maradt. Berzsenyi episztoláinak eszmetörténeti súlya aligha kárpótol az elégiák művészi erényeiért – ezek világképe pedig nem egészen felel meg a fölvilágosodás szellemének. Míg Angliában s Franciaországban a 17–18. században megvalósult a klasszicizmus, addig nálunk visszatérő hiányérzetként hagyományozódott a későbbi évtizedekre.

Talán ezzel is magyarázható Vörösmarty újításainak viszonylagos elszigeteltsége — amit mi sem jellemez jobban, mint hogy legnagyobb lírai verseit már akkor írja, midőn a közköltészet a népies irányhoz igazodik. Ebben a negyvenes években uralkodó stílusban nyilvánvalóan a romantika egyes elemei ötvöződnek a történeti értelemben vett realizmussal. Mivel jellegzetes műfaja az életkép, lehetetlen kizárnunk a festészet hatását — *Vándorelet* című viszonylag korai, 1844-es versét Petőfi bevallottan Barabás rajzának ösztönzésére írta. Az ő életművének pesze csak egy része tartozik ide; az elveszett idő visszasóvárgásának s az önkeresésnek költeménye, a *Tündéralom* például egyértelműen Vörösmarty méltó folytatójának, a *Felhők* a töredékszerű romantikus epigramma rendkívül eredeti művelőjének mutatja, de még olyan leíró költeményében is föltűnő a romantikus nosztalgia, mint a *Kis-Kunság*.

A negyedik fejlődési szakasz meglehetősen felemás képet mutat. Megnyugtató lenne — mint olykor szokás — lezárni *Az ember tragédiájával*, mely a romantikus drámai költeménynek betetőzése, s egyúttal a romantika és a pozitivizmus közötti feszültséget is kifejezi. E visszatekintő művel egyidőben a romantika két jelentős továbbfejlesztési kísérletével is számolhatunk. Egyiket sem könnyű minősíteni; mindkettő erősen összetett. Kemény a romantika neurofiziológiai érdeklődését megőrizve úgy fejlődött a realizmus irányába, hogy egyszersmind a lélektani regény hazai megteremtőjévé is vált. A szenvedély nála egyszerre érték és hiány, olyan nézőpontnak megfelelően, amelyből nézve mind a romantika, mind a realizmus önmagában fogyatékosnak látszik, Sterne és Hoffmann számít követendő példának és a *Kopár ház* szerzője, nem pedig Boz-Dickens, a színvonalas mulattató. Arany vállalkozása is egyszerre mutat vissza s előre. Klasszicizál, amennyiben újrakölt, és Keményhez hasonlóan őt is vonzzák a romantika által fölfedezett esztétikai minőségek, a groteszk és a lételméleti értelemben vett, nemcsak kifelé, de befelé is irányuló ironia, sőt tárgyiasságával s a kimondatlan hangsúlyozásával némileg a szimbolizmust is előre vetíti.

Ha egyszer újból megírják a magyar irodalmi romantika történetét, aligha lehet majd szívderítő a befejezés. Nyilvánvalóan tetszik ugyanis, hogy Kemény s Arany kezdeményezése kevésbé akadt folytatóra a közvetlen utódok körében. Utolsó szakaszként nem annyira a romantika meghaladását, mint inkább fölszínes kiárúsítását lehet említeni. Reviczky sokszor a romantikát megelőző érzelmesség kultuszát idézi föl, nyelve közelebb áll Bajzáéhoz vagy akár a fiatal Kölcseyéhez, mint Vörösmartyéhoz, a népszínművek hagyományának hosszú élete pedig a 20. századig ível — akár Jókaié, rendkívüli tehetségű, de nem eléggé nagy belső kultúrájú alkotóé, ki regényeinek bensőségesen életképszerű betétei mellett alighanem az ötvenes évek elején írt látomásos novelláival alkotta művészete legjavát. Az ő hosszabb terjedelmű alkotásai talán túlzottan is szemléletes módon árulják el a 19. századi magyar irodalom legföltűnőbb hiányosságát: egyes elemek, pontosabban formulák romantikus eredete ugyan tagadhatatlan, de hiányzanak a romantikus poétika leglényegesebb jellemzői, a tudat világának gazdag kifejezése, a képtelenség lélektani hitele, s ami a legfontosabb: a szerves forma. A történet sokszor mintegy ürügyként szolgál a tézis szemléltetésére, akár azokban az irányregényekben, melyekkel szemben a romantika a kimondatlan, többértelmű üzenet igényét hirdette meg. Másszóval: 19. századi regényeink többsége statikus, nem pedig dinamikus képet ad a személyiségről, s a romantikát megelőző dualista (végső soron karteziánus) esztétikával látszik összhangban: az eseménysor elvont szabály egyik esete. Ez az eszmény szöges ellentétben áll a romantika didaxis-ellenes szemléletével, monista esztétikájával, melynek a nálunk majdnem teljesen hiányzó Bildungsroman felel meg.

Kiindulópontként hivatkoztam arra a nézetre, mely szerint a romantika késve jelentkeztet irodalmunkban. Ehelyett így fogalmaznék: talán olvasóközönségünk nem készült föl az új művek befogadására, s ezért nem biztosítódott a folytonosság a romantika s a 20. század irányzatai között. A millénniumi kor jóformán teljesen hamis képet hagyott örökül az akkor

felnövő nemzedéknek: Berzsenyit a hazafias ódák, Vörösmartyt a *Zalán futása*, Petőfit népdalok, Aranyt a *Toldi* költőjének állította be, Keményt pedig tisztelendő, de olvashatatlan szerzőnek mutatta. Péterfynek, Babitsnak, Kosztolányinak, Füst Milánnak, Kassáknak, Németh Lászlónak s másoknak úgyszólván újra fel kellett fedeznie a 19. század stíluste-remtőit.

JEGYZETEK

1. MÁRKOSFALVI B. M. Önéletrajza. Kolozsvár: Erdélyi Szépművés Céh, 1944. 179–180.

2. WELLEK, R.: A History of Modern Criticism: 1750–1950. 2. The Romantic Age. London: Jonathan Cape, 1955.

3. WELLEK, R.: „The Concept of Romanticism in Literary History,” „Romanticism Re-examined,” Concepts of Criticism. New Haven and London: Yale University Press, 1963. 128–198, 199–221.

4. Lásd pl. Georges Gusdorfnak a párizsi Payot kiadónál megjelent könyveit: Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières (1976). Fondements du savoir romantique (1982), Du néant à Dieu dans le savoir romantique (1983), l'homme romantique (1984).

5. LOVEJOY, A. O.: „On the Discrimination of Romanticisms,” Abrams, M. M. ed: English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism. New York: Oxford University Press, 1960. 3–24.

6. WELLEK: Concepts of Criticism. 161.

7. WELLEK: Concepts of Criticism. 196.

8. WELLEK: Concepts of Criticism. 175.

9. WELLEK: Concepts of Criticism. 220.

10. WELLEK: Concepts of Criticism. 220.

11. WELLEK: Concepts of Criticism. 183.

12. „God made the country, and man made the town.” COWPER, W.: The Task, written from Oct., 1783, to Sept., 1784, publ. 1785. Book I, line 749.)

13. „Toutes les capitales se ressemblent, tous les peuples s'y mêlent, toutes les mœurs s'y confondent; ce n'est pas là qu'il faut aller étudier les nations. (...) C'est dans les provinces reculées, où il y a moins de mouvement, de commerce, où les étrangers voyagent moins, dont les habitants se déplacent moins, changent moins de fortune et d'état, qu'il faut aller étudier le génie et les mœurs d'une nation.” (ROUSSEAU, J.-J.: Émile, ou de l'éducation. Livre V. Paris: Firmin Didot, 1846. 583.)

14. „Fejlődési szakaszok Kölcsey világszemléletében és költészetfelfogásában”, Irodalomtörténeti Közlemények 1974, 678–679.

15. TATAR, M.-M.: Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

16. „Bloss in Religions Sachen habe ich keine bestimmte Meinung. Bin von der unbegrenztesten Toleranz, und würde, wie ich es wirklich glaube, wäre ich ein geborner Türke, mit derselben Gewissenhaftigkeit fünfmal des Tages meine Füße waschen, mit der ich nun alle Sonntage regelmässig in die Kirche gehe, und alle übrige Religions Ge-

bräuche treulich beobachte, die in der meinen vorgeschrieben sind.” (Gróf Széchenyi István Napló. II. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1926. 709.)

17. „Mi a népjellem? – Rossz szokások.” Madách Imre Összes Művei Budapest: Révai, 1942. II. 757.)

18. VÖ. PENN, J. M.: Linguistic Relativity versus Innate Ideas. The Hague – Paris: Mouton, 1972, különösen 19–22.

19. Aus der Unvollkommenheit der Sprachen entsteht das meiste Übel, und der grösste Zeit Verlust auf der Welt. (...)

Ich fühle dass man noch eine Arte erfinden wird durch Nummern zu schreiben – so dass das Geschriebene ewig und für alle Begriffe mathematisch stets die selbe bleiben wird.” (Gróf Széchenyi István Napló. III. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1932. 75.)

20. „le devoir de l'historien est de donner à comprendre comment le même et l'autre peuvent ne faire qu'un.”

GUSDORF, G.: Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières. Paris: Payot, 1976. 21.)

21. „Wenn wir von den Encyclopädisten reden hörten, oder einen Band ihres ungeheuren Werks aufschlugen so war es uns zu Muthe, als wenn man zwischen den unzähligen bewegten Spulen und Weberstühlen einer grossen Fabrik hingeht und vor lauter Schnarren und Rasseln, vor Allem Aug' und Sinne verwirrenden Mechanismus, von lauter Unbegreiflichkeit einer auf das Mannigfaltigste in einander greifenden Anstalt, in Betrachtung dessen, was Alles dazu gehört, um ein Stück Tuch zu fertigen, sich den eigenen Rock selbst verleidet fühlt, den man auf dem Leibe trägt.” (Johann Wolfgang von Goethe: Aus meinem Leben: Wahrheit und Dichtung. Dritter Theil. Eilftes Buch. Goethes sämtliche Werke. Stuttgart: Cotta, 1876. IX. 387.)

22. BESSENYEI Gy.: Tariménés utazása. Budapest: Athenaeum, 1930. 131.

23. BESSENYEI: Tariménés utazása. 86.

24. „Si j'étais chef de quelqu'un des peuples de la Nigritie, je déclare que je ferais élever sur la frontière du pays une potence où je ferais pendre sans rémission le premier Européen qui oserait y pénétrer, et le premier citoyen qui tenterait d'en sortir.” (ROUSSEAU, J.-J.: „Dernière réponse de J.-J. R. „Discours sur les sciences et les arts – Discours sur l'origine de l'inégalité. Paris: Garnier – Flammarion, 1971. 117.)

Mihály Szegedy-Maszák: Eigenheiten der ungarischen literarischen Romantik

Vorliegender Aufsatz befasst sich mit zwei Fragen: wie war das Verhältnis der ungarischen Romantik zur westeuropäischen, und welche Etappen lassen sich in ihrer Entwicklung unterscheiden.

René Wellek hat drei Kriterien der Romantik festgehalten: sie räumt der Phantasie eine schöpferische, sogar prophetische Rolle ein, sie versteht die Natur als ein organisches Ganzes und schliesslich ist sie bestrebt, Symbole zu schaffen und eine mythische Deutung der Welt zu geben. Akzeptiert man diese Definition, so könnte man meinen, dass die ungarische Romantik sich fast gar nicht von der westeuropäischen unterscheidet. Bei näherer Betrachtung des Wesens der Romantik kommt man aber bald zur Erkenntnis, dass die englische, deutsche und sogar die deutsche Romantik gemeinsame Charakterzüge aufweisen, die in der ungarischen Literatur entweder überhaupt nicht oder nur mit geringerem Akzent vorhanden sind: wegen des fehlenden Grossstadtlebens war die Nostalgie des entwurzelten Stadtbewohners nach der Innigkeit des Landlebens unter den ungarischen Dichtern kaum bekannt; wegen der unterentwickelten Philosophie musste hier die Wechselwirkung der Philosophie und der Literatur ausbleiben; die nachhaltige Wirkung des Rationalismus des 18. Jahrhunderts stand im Wege der Erwachung des Interesses für das Instinktleben, das Phantastische, das „surnaturel“ oder hemmte sie; schliesslich fanden sich hier kaum irgendwelche Supern einer religiösen Erneuerung, die sonstwo für die Romantik im allgemeinen charakteristisch war.

All diese fehlenden Faktoren haben gewiss mit dazu beigetragen, dass die Romantik die ungarische Literatur nur teilweise erobern konnte. Der Auftritt dieser Richtung liess sich kaum als verspätet betrachten – erste Spuren lassen sich bereits zwischen 1770 und 1820 nachweisen – das Vierteljahrhundert von den zwanziger bis zu den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts brachte dennoch nur zwei romantische Autoren von europäischem Rang hervor: den Grafen István Széchenyi, Meister der geständnishaften Prosa, und Mihály Vörösmarty, den Dichter von geschichtsphilosophischen Visionen; in den vierziger Jahren gelangte bereits eine volkstümliche Richtung zur Vorherrschaft, die die Romantik mit dem Relismus vermengte. Die letzte Etappe zeigt ebenfalls, ein zwiefältiges Bild. Zwar haben drei grosse schöpferische Geister die Romantik weiterentwickelt und zugleich überflügelt: Imre Madách gab in seinem dramatischen Gedicht *Die Tragödie des Menschen* der Spannung zwischen Romantik und Positivismus Ausdruck, Baron Zsigmond Kemény verwendete den romantischen Kult des Phantastischen bei der Schaffung seiner Version des psychologischen Romans, János Arany schuf durch die Weiterentwicklung der romantischen Ironie eine objektivere Art von Lyrik. Die gemeinere Dichtung sowie die volkstümlichen Romane und Theaterstücke wiesen aber bis zuletzt nur eine äusserliche Übereinstimmung mit der westeuropäischen Romantik auf, was zu bedeuten hat, dass diese Richtung nie die Gesamtheit der ungarischen Kultur durchdrungen konnte. Darin liegen vermutlich auch die Gründe dafür, dass es zwischen der Romantik und den literarischen Strömungen des 20. Jahrhunderts keine Kontinuität gibt.

Az építészeti romantika helye és problémája a 19. századi magyar művészet történetében még messze nem olyan tisztázott, hogy ne kellene kérdésként újra meg újra feltennünk. Mivel a 19. század még közel van hozzánk, túl részletesen látjuk, így az átfogó vonulatokat nem könnyen vesszük észre, nem könnyen vonatkoztatjuk el a jelenségek sokaságától. Ugyanakkor az egész korszak még távolról sem eléggé feltárt, ezért nem elég megbízhatóan és nem eléggé árnyaltan áll vizsgálódó tekintetünk előtt. A heterogén jelenségek gyökerét – vagy gyökereit – is megragadó átfogó szemlélet munkálásához, valamint az empirikus történeti kép árnyalt megrajzolásához szeretnék ezért a következőkben néhány gondolattal hozzájárulni.

1. A historizmus problémája

A hazánkban mintegy 1840–1870-ig számítható építészeti romantika tulajdonképpen való problémája az, mennyiben romantika, mennyiben historizmus, ill. miben áll a különbség ezen időszak s a rá következő historizmus építészete között. Annak pusztá megállapításával ugyanis, hogy a romantika építészetében szabadabban, inkább a középkorias összenyomásra, hangulatosságra, mint részletes hűségre törekedve alkottak, szemben a későbbi historizálás régészeti pontosságra való törekvéssel – úgy tűnik, távolról sem mondtunk el mindent, még csak teljesen helytállót sem.

Az európai *romantika* 18. században kezdődő korának három nagy építészeti áramlata, a *forradalmi építészet*, a *gótizálás* és a *klasszicizmus* közül az utóbbi kettő régi stílusok felhasználásával fejezte ki mondanivalóját. Hogy a régi stílusok külsőségei, alaktani elemei még nem jelentenek mindent, közülük a klasszicizmuson demonstrálható legkönnyebben. Az általa felhasznált oszloprendes antik formák a reneszánsz óta megszakítatlan folyamatossággal jelen vannak az építészetben, s elegendő pusztán egy pillantást vetni az építészettörténet e fél évezredére, hogy lássuk, mi mindent jelenthet, hányféle arcot ölthet az antik forma. Ha meggondoljuk, hogy oly különböző világnézeteket kifejező építészetek, mint a görög, a római, a reneszánsz, a manierizmus, a barokk, a klasszicizmus, majd utána a historizmus – többé-kevésbé módosítva és válogatva ugyan, de – ugyanazzal a formakincssel éltek, kézzelfoghatóvá válik, pusztán formaelemek jelenléte még távolról sem árul el mindent az őket magába fogadó aktuális építészet világáról. Ezért csak közelebbi formai analízistől várhatunk felvilágosítást az egyes korszakok építészetének mibenlétéről, így esetünkben az említett három nagy építészeti áramlat gyökereinek azonosságáról.¹

De hasonlót láthatunk, ha tovább megyünk. A gótizáláshoz és a klasszicizmushoz viszonylag korán csatlakozott – eleinte szórványosan s olykor a klasszicizmushoz hasonlóan – a reneszánsz, illetve elemeinek felújítása. A reneszánsz köntös mögött azonban ugyanazokat a tendenciákat fedezhetjük fel, mint a fő áramlatoknál, ahogyan ezt legelőször Giedion kitűnő elemzései² kimutatták. Ugyanezt mondhatjuk az 1850-es évek előtt megjelenő ókeresztény, bizánci, iszlám formákkal kapcsolatban is. A régi stílusok felújítása a század második felében megszakítatlanul tovább folyt, sőt egyre változatosabb képet mutatott, s kialakult az az irányzat, melyet historizmusnak nevezünk, s melynek nálunk kialakult, megszokott, ez idő szerint is inkább ismert neve az eklektika lett.

A romantika és a historizmus említett kapcsolata e kevésből láthatóan is szoros, mind belső, mind külső jegyeit tekintve. Már a romantika idején egyre erősebben tért hódít az építészeti historizálás, melynek gyökerénél ott van az a reneszánsz óta szinte megszakítatlanul ható szemlélet, mely változó módon ugyan, de mindig a réginek mintaképszerűségét vallotta (vitruvianizmus stb.) Ugyanakkor viszont a romantika elmúltával is e nagy szellemi áramlat számos vonása tovább él, hatása tovább gyűrűzik, nemcsak az építészetben, hanem a művészet, a szellem, az élet egész területén. Ennek az összefonódottságnak, ill. a romantika és a historizmus 19. századi alapvető fontosságának kifejeződését láthatjuk újabban olyan építéstörténeti fogalmak megjelenésében ill. elterjedésében, mint a klasszicizmus helyett a „romantikus klasszicizmus”³ vagy a századközép építészetét jelölő „romantikus historizmus”.⁴

A romantika és a historizmus kapcsolatának e vázlatos felvillantása után most folytatnunk kellene a historizmus mibenlétének tüzetes vizsgálatával – és pedig nemcsak a múlt század 70-es éveitől kezdve, hanem az egész 19. századra érvényesen – hiszen ennek eredményétől függ az építészeti romantika imént felvetett problémájának megoldása.

Ennek megfelelő tárgyalása azonban jóval több időt venne igénybe, mint amennyi most rendelkezésünkre áll. Ugyanakkor tudvalevő: ez a probléma nem speciálisan magyar, hanem egyetemes európai (*csak* magyar anyag alapján nem is vizsgálható). Így egy olyan tanácskozáson, mely a *magyar* romantika szellemi arcát kutatja, nem lenne helyes teljes egészében egy nem elsődlegesen hazai szellemi-művészi jelenséggel foglalkozni. Még akkor sem, ha az a magyar művészettörténetben is lecsapódik, s eredményei nem nélkülözhetők.

E témakörrel kapcsolatban még csak annyit, hogy a jelenlegi stádiumban is megfontolandó, ne alkalmazzuk-e a „romantikus építészet” korszak-megjelölés helyett a nemzetközi szakirodalomban is erősen teret hódító „romantikus historizmus” elnevezést. Egy ilyen változtatásnak konzekvenciáit természetesen végig kell gondolni a teljes 19. századi periodizációját illetően.

2. Az európaítól eltérő sajátosságok

A romantika gótizálásának 18. században kezdődő európai kialakulásával kapcsolatban megállapítható, hogy először az izgalmasat, kiszámíthatatlant, nem szabályosat stb. kedvelték a gótikában, majd a nemzeti sajátosságok megtestesítője lett – mind az angolok, mind a németek, mind a franciák hosszú ideig meg voltak győződve, hogy az ő földjükön született s így nemzeti építészetüket látták benne – s csak utoljára tekintették vallásos tartalmak hordozójának is. Nálunk mindez némileg másképpen, ugyanakkor – mint átvétel – *külsőségebben* zajlott le. A fázisok, áramlatok a késedelem miatt mintegy *egymásra csúsztak*, ráadásul a szabadságharc bukása egy ideig elapasztotta a nyugati forrásokat, azok termékenyítő, ösztönző áramlását; a szellemi élet bénultsága, beszűkülése pedig nem kedvezett a már meglevő szerves és önálló továbbfejlesztésének. Ugyanakkor a gótizálás *nemzeti színezetet* – sajátos körülményeink következtében – *nemigen öltött*. Korai gótizálásunk még viszonylag közel állt az európai felfogáshoz. Az „ónémet stílus” – mint a gótizálást nevezték – nemzeti jellegéről viszont nem lehetett szó, csak a megunt klasszika ellenpólusaként fogadhatták lelkesedéssel. Nemzetinek legfőljebb asszociatív értelemben volt kezelhető: mint az a stílus, mely történelmünk fénykorában volt hazánkban uralkodó.⁵ Vallásos-keresztény jellege felismerésének természetesen nem volt akadály, s hosszú utóélete is főként ennek jegyében zajlott le.

Ha a romantika építészetének *egyetemes problémáját* historizmusának problémájában láttuk, *sajátos hazai problémáját* a most említett sajátosságokban láthatjuk: bizonyos mértékű

külsőségességében, a rétegek „egymásra csúszásában” és abban, hogy a középkori stílusok felújítása nemzeti jelleg demonstrálására nem volt alkalmas.

3. A kibontakozás fázisai

Miként a korábbi és egyéb szellemi áramlatok, az építészeti romantika is késve érkezett hazánkba. Kibontakozásának útja azonban sok tekintetben azonos volt a nyugat-európaiéval. Az építészet általános természetének megfelelően nálunk is megelőzte a költészet és irodalom romantikus átalakulása, ugyanakkor nálunk is igen korán, jóval a romantika tulajdonképpeni kibontakozása előtt megjelentek a képzőművészetben a romantikának azok a szórványos, de nem jelentéktelen megnyilatkozásai, melyeknek egészét *korai gótizálás* néven tartjuk számon. E szórványos jelenségek idővel szaporodtak, érthetően először inkább az asztalosmunka és a vasművesség területén. Aztán egyre gyakrabban ütötték fel a fejüket az architektúrában is, még a klasszicizmus háborítatlan virágzása, úgyszólván homogén uralma idején. (A pécsi székesegyház Pollack-féle átépítése 1805-től, a pétervási rk. templom 1812–1817-ig). A negyvenes évek idején ez a folyamat meggyorsult, s bár a romantika a klasszicizmust soha nem szorította ki teljesen, rövidesen a domináló építészeti irányzat lett.

A korai gótizálás és a gótika-felújítás jegyében meginduló *tulajdonképpeni romantika* közé beékelődik, s aztán természetesen tovább él egy sajátos áramlat, az ún. *kubusos stílus*.⁶ A kubusos „stílus”-on nem értek egyebet, mint a romantika korában folyamatosan hatékony kubusos jelleg számos megnyilatkozásainak egyikét, azt, amely a Rundbogenstil változathoz kapcsolódva mutatkozott meg, s a neoreneszánsz vonások korai, sajátos hordozója is volt. (Pollack Mihály Országháza terve, 1840; Hild Harmincad-hivatal terve, 1836; a kolozsvári városháza, 1842–45; a pápai zsinagóga, 1841. stb.)

Az is tény, hogy a korai gótizálás és a kubusos stílus emlékcsoportjának artikuláltabb kirajzolódása az utóbbi időszaknak – az európai kutatásra is támaszkodó – kutatási eredménye, jelzi, hogy a *kibontakozás fázisainak vizsgálata* szükséges és folyamatosan előttünk álló feladat. Ugyanakkor e világosabban kirajzolódó fázisok kérdéseket vetnek fel: így például azt, vajon nem a korai gótizálás időszakát kellene-e a valóban romantikus ihletésű periódusnak tekintenünk, a századközéphez inkább a historizmushoz közelálló szakaszával szemben; vagy azt, hogy a kubusos stílus korán mutakozó historizmusa miként illeszkedik a teljes folyamatba.

4. Stílári áramlatok

Az európaihoz hasonlóan, hazánk rövid életű romantikus építészetében is, többféle áramlatot figyelhetünk meg, és pedig úgyszólván egyidejűleg, aszerint, hogy mikor melyik történeti stílusból merítette inspirációját és formáit, s mindvégig megosztotta uralmát a klasszika különböző formáival. A romantika áramlatai közül legkorábban, legjellegzetesebben a *gótizálás* jelentkezett.⁷ Ezt követte a romanizálás, illetve az a sajátos, Dél-Németországban kialakult irányzat, amelyet „félköríves stílusnak” (Rungbogenstil) neveztek, mely a román stílus követésén kívül egyebet is jelentett, s nálunk meglehetősen visszhangra talál.⁸ – A romantikának a távoli, az egzotikus iránti vonzódása – egyéb mozzanatokkal karöltve – kedvezett az *iszlám* építészeti elemek felhasználásának, elsősorban európai, azaz mór emlékek mintául vétele alapján. Így – bizonyos mértékig a „félköríves stílus”-hoz kapcsolódva – ez a változat is hamar érezte hatását, s jelentős szerepet játszott romantikus építészetünk legeredetibb alkotójának, Feszli Frigyesnek művészetében. A romantika utolsó áramlata

a *barokkos-rokokós* romantika volt, különösen Pan József, Máltás Hugó s bizonyos mértékig Wieser Ferenc voltak művelői.⁹ Jellemző sajátosság, hogy ezek az irányzatok nemcsak egyidejűleg egzisztáltak vagy egymást váltva jelentkeztek egy-egy mester munkásságában, hanem gyakran keveredtek és ötvöződtek egy-egy műben magában is. De ha csak az egyik formavilág nyelvéen szólt is az épület, szinte általánosan tekinthetjük, hogy kölcsönözött – ha csak alárendelt díszítőelemként is – valamelyik másiktól.

Mindez mutatja, hogy a romantika építészetének megrajzolásához a stílári áramlatok, azok kapcsolatainak tüzetes és árnyalt ismerete szükséges, minél gazdagabb – nem utolsósorban még feltárando – emléktanyag alapján. E feladat- ill. problémakörből kiemelem a *Rundbogenstil* eddiginél mélyebb analízisének szükségességét, mert ennek jelentősége (az egyetemes irodalomban is) eddig háttérbe szorult, noha – bizonyos szempontból – a gótizálásnál jelentősebb, több eredeti, a korszakra jellemző építészeti gondolatot tartalmaz. Bár a súlya nem ekkora, de kidolgozatlansága sürgeti a *barokkos romantika* problémájával való foglalkozást, arculatának gazdagabb és hívebb megrajzolását.

5. A nemzeti problémája az építészetben

A művészet többi ágához hasonlóan az építészetben is jelentkezik a romantikának a nemzetre való törekvése. Ez azonban – röviden jellemezve – *általánosságban mozog, külsőségekben* vélük megvalósíthatónak, és *inkább a publicisztikában* találkozunk vele, mint az építészeti gyakorlatban.¹⁰ Igen gyakran nem jelentett többet annál a követelésnél, hogy a hazai feladatokat hazai építészeti végezzék. A polémikban felmerült változatok áttekintésére most nincs lehetőségünk, csak kiemelem a gótikának e célra való – már említett – közvetett, másodlagos, asszociatív ajánlását, vagy a bizánci ill. az iszlám építészet szóba hozását a magyarság keleti eredetére hivatkozva.

Ami a nemzeti építőstílusra való törekvést illeti, az – némi publicisztikát leszámítva – nem volt építészeti közügy, alkotóan csak Feszli Frigyes tette magáévá, s az ő elképzelésében is jórészt megmaradt szervesen külsőségeknél. Szemléletével azonban két szempontból kiemelkedik kortársai közül. Az „*ámbitusos*” magyar lakóházhoz, tehát az ősi kúria mintájához visszanyúló törekvése külsőségek helyett valami művészire, építészire irányult. A *paraszti világra utaló elemek* – bár művészileg külsőséges – alkalmazása pedig mutatja, hogy az építészetben is megtörtént a szemléletnek a rendi-nemzetitől a nép-nemzetihez való fordulása.¹¹

A nemzeti törekvésnek az építészetben való jelentkezése, annak mikéntje, az egyetemes európaival való kapcsolatának kutatása, a mondottakból láthatóan tehát bőséges feladatot jelent.

6. A stílusválasztás szempontjai

Szigorúan vett művészi szempontból a stílusreceptió, ezen túlmenően a stíluspluralizmus ténye releváns, főként pedig az, ami a stílus-köntös mögött meghúzódik, annak médiumán keresztül művészi módon megnyilatkozik. A teljes kép megrajzolásához azonban hozzátartozik azoknak a művészetben kívüli szempontoknak nyomon követése is, amelyek a stílusválasztást, stílusirányulást az egyes esetekben befolyásolták. A rendeltetéshez illő és – ha szabad azt mondani – a megrendelőhöz illő stílus problémájáról van szó. A *rendeltetéshez illő stílus* szempontja már az eddigiekben is helyet kapott, bár talán nem elég árnyaltan és néha jelentőségét eltúlozva. Ezt a stíluszimbolikát ugyanis nem túl szigorúan alkalmazták, s az irodalmi-asszociatív szempontot nem ritkán megelőzte művészi vagy egyéb meggondo-

lás. A „megrendelőhöz illő” stílusválasztás problémája azonban, vagyis az ideológiainak nevezhető szövevényes irányulás vizsgálata, ill. annak ábrázolása szinte egyáltalán nem szerepelt. Ami akadt, az durván sommás jellegénél fogva épp azt nem juttatta érvényre, amiről itt igazán szó van, s ugyanakkor a jelenség másodlagos, művelődéstörténeti-szociológiai jellegét emelte elsőleges művészi jelentőségűvé.

Itt tehát egy nem kis munkát, ugyanakkor finom megkülönböztetéseket kívánó feladattal állunk szemben. Megoldásánál az is figyelembe veendő, hogy hazánkban az építészeti romantika másodlagos jelenség, nem kevés külsőleges, divatszzerű elemmel, s ezeket nem lehet úgy névértéken elfogadni, mint keletkezésük forrásánál.

7. Romantikus építészetünk európai helyzete és lokális színezete

A romantika-kutatás Európa-szerte viszonylag rövid múltja következtében e kérdés megválaszolása, az összehasonlító kép megrajzolása az építészeti romantika történetének egyik előttünk álló, nem kevés munkát igénylő feladata.

Több, már most is mutakozó mozzanat közül, mint *lokális színezet* hordozója, kiemelkedik a „Rundbogenstil” említett általános kedveltsége, mely három tényezővel magyarázható. Ez a stílus Európa-szerte akkor volt a legerősebb, amikor a romantikus építészeti hulláma hazánkat komolyabb formában elérte. Domináló formája volt a ránk legközvetlenebbül ható közép-európai, különösen a dél-német romantikának. Végül, de nem utolsósorban, valószínűleg közelebb állt a hazai ízléshez a romantikus építészetnek ez a harmonikusabb, derűsebb változata, amit a klasszicizmus korábbi kedvelése ill. jellegzetes magyarországi arculata is valószínűsít. Ez utóbbi mindenestre a magyarországi romantikus építészeti hazai sajátosságának tekinthető. Ennél és ehhez hasonlóknál többet azonban a kutatás és feldolgozottság jelenlegi stádiumában bizonyítottan nem állíthatunk. Ugyanakkor vizsgálendő, hogy a „Rundbogenstil” kedvelése a spontán hazai vonzódáson és az említett egyéb tényezőkön kívül mennyiben kapcsolódott — különösen orientalizáló árnyalatával az osztrák birodalomban megfigyelhető ugyanilyen tendenciákhoz.

Ami a romantikus építészetünk *európai helyzetét* illeti, természetesen valószínűnek látszik, hogy a későbbiek során is csak az európai romantika szerényebb változatának fog mutatkozni, itt-ott lokális színekkel és sok olyan épülettel, melyek Európában, főleg Közép-Európában bárhol épülhettek volna. Ez utóbbi felismerés talán egyengetheti az utat egy közép-európai építéstörténet felé is, melynek gondolatát bő két évtizeddel ezelőtt Dercsényi Dezső elsősorban a korábbi stíluskorszakokkal kapcsolatban vetette fel, s melynek hordozója egy olyan Közép-Európa, mely „állandóan változó földrajzi, de mindig állandó, pontosabban minden korszakban azonos ízlés állandóságában egységes szellemi fogalom”. Azoknak a területeknek egysége, „melyeket a nagy nemzetközi stílusáramlatok áthatottak ugyan, de inkább felvevői, mint autochton kitermelői voltak a nagy korstílusoknak”.^{1 2}

JEGYZETEK

1. E három áramlat közös gyökereire, belső kapcsolatára már számos utalás történt az irodalomban. Részletesebb kidolgozását kísérel meg KOMÁRIK D.: A korai gótizálás Magyarországon. In: Zádor Anna—Szabolcsi Hedvig (szerk.): Művészet és felvilágosodás. Bp., 1978. 209—300.

2. GIEDION, S.: Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München, 1922.

3. GIEDION előző jegyzetben i. m. alapján.

4. WAGNER-RIEGER, R.: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert. Wien, 1970.

5. HENSZLMANN I.: A magyar Akadémia épülete. Budapesti Szemle 1861. 370—371, 375.

6. KOMÁRIK D.: Egy sajátos tendencia a romantika korának építészetében. (Az ún. kubusos stílus kérdése.) In: Művészet Magyarországon 1830—1870. Katalógus. Bp., 1981. 24—30.

7. KOMÁRIK D.: A gótizáló romantika építé-

szete Magyarországon. „Építés-Építészettudomány” XIV. (1982) 3–4. sz. 275–319.

8. KOMÁRIK D.: A „félköríves” romantika építésze Magyarországon. „Építés-Építészettudomány” XVI. (1984) 1–2. sz. 139–193.

9. Előző jegyzetben i. m. 183–185.

10. HAJNÓCZI G.: Nemzeti építészetünk stíluskérdései az Akadémia székházára kiírt pályázat körüli vitában. „Építés-Építészettudomány” XVII. (1985) 1–2. sz. 81–98.; KOMÁRIK D.: A

nemzeti építőstílus keresése. Feszl és a pesti Vigadó. Uo. 127–136.

11. KOMÁRIK D. előző jegyzetben i. m.; DR. KOMÁRIK D.: Feszl Frigyes 1821–1884. Kiállítási katalógus bevezető tanulmánnyal. Bp., 1984. 13–15, 100–106.

12. DR. DERCSÉNYI D.: Közép-európai építészettörténet felé. „Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények” 1964. 226.

Dénes Komárik: Probleme der romantischen Architektur in Ungarn

Untersucht werden der Stellenwert und die Problematik der romantischen Architektur in der Geschichte der ungarischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Die zu klärenden Probleme und die bevorstehenden Aufgaben sind um sieben Kernpunkte gruppiert. 1) Problematik des Historismus: es wäre zu klären, inwieweit die etwa zwischen 1840 und 1870 anzusetzende romantische Architektur in Ungarn der Romantik oder dem Historismus zuzurechnen ist. 2) Unter den Merkmalen, die von der europäischen Romantik abweichen, werden folgende hervorgehoben: die Übernahme erfolgte in Äusserlichkeiten, die Phasen und Strömungen überschneiden sich, die Gotisierung konnte als „aldeutscher Stil” kaum eine nationale Färbung annehmen. 3) Die Phasen der Entwicklung beginnen im Licht der neueren Forschung Konturen anzunehmen, bedürfen aber noch weiterer eingehenderer Untersuchungen. 4) Unter den stilistischen Strömungen sollte der Rundbogenstil tiefer analysiert werden, ausserdem wird vorgeschlagen, das verschwommene Antlitz der barockhaften Romantik deutlicher zu umreissen. 5) Das nationale Problem tritt auch in der Architektur in Erscheinung. Das nationale Bestreben erhebt sich aber in der Architektur nicht über Allgemeinheiten, man glaubte es nur in Äusserlichkeiten verwirklichen zu können; seine Spuren lassen sich eher in der Publizistik als in der Architekturpraxis nachweisen. 6) Die Wahl des Stils erfolgte in den Einzelfällen nach zweitrangigen Gesichtspunkten, ausschlaggebend ist die Tatsache des Stilpluralismus. Im Interesse eines vollständigen Bildes müssen aber auch diese ausserhalb der Kunst liegenden Gesichtspunkte aufgespürt werden: die Wahl des Stils nach dem Motto „das passt zum Auftraggeber” oder „so wird der Bau seiner Bestimmung gerecht”. 7) Europäische Einbettung und lokale Färbung der romantischen Architektur Ungarns. Die Erforschung der Romantik in der Architektur blickt auch in Europa nur auf eine kurze Vergangenheit zurück, deshalb steht uns bei der Ausarbeitung eines vergleichendes Bildes eine komplexe Aufgabe bevor, die viel Arbeitsaufwand erfordert.

A KLASSZICIZMUS–ROMANTIKA VITA A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN

Bevezetőül három megszorítást kell tennem a meghívóban megadott címhez.

Először: a címben jelzett vita tulajdonképpen nem vita volt, hanem a romantikus építészet érdemes és szenvedélyesen elkötelezett, de sok vonatkozásban elfogult hívének és kutatójának, Vámos Ferencnek több mint négy évtizedes harca a romantikus építészet, közelebbről Feszl Frigyes – s az általa, Vámos Ferenc által a fejlődésvonalra kapcsolt Lechner Ödön és Lajta Béla – elismeréséért. Pontosabban azért az elismerésért, amelyet e mesterek számára ő jogosnak, megérdemeltnek érzett, s amelyet – szerinte – sohasem kaptak meg. E mestereket és építészeti irányukat úgy és abban a formában, ahogy Vámos Ferenc érezte, senki sem támadta és senki sem „hallgatta ahogyan”; az viszont igaz, hogy a romantikából kinövő s magyar nemzeti stílus kialakítására törekvő irányzat a kutatástól és a közvéleménytől kétségtelenül később kapta meg az őt megillető figyelmet, mint a Vámos Ferenc által „dogmákba merevültnek”, „szabadságellenesnek” tartott klasszicizmus.

Másodszor ez az egész „vita” nem csak a klasszicizmus–romantika viszonyát érintette, hanem legelsősorban a „nemzeti építészet” kérdése körül forgott, s ezzel összefüggésben más kérdéseket is felvetett.

Harmadszor: ez a vita, ha érintette is a többi művészeti ágat, s ha vett is azoktól tényeket, példákat, érveket, lényegében csak az építészet kérdéseiről folyt; témánk pontosabb megfogalmazása tehát: A klasszicizmus–romantika vita a magyar építészettörténetben. Ha e vitát – megnyilvánulásait sorra véve – áttekintjük, azért tesszük, hogy mai tudásunk szerint megvilágítsuk belőle azt, ami jelen ülésünk témáját a legközelebből érinti: a klasszicizmus és romantika (pontosabban a klasszicista építészet és a romantikus építészet) viszonyának kérdését. Lássuk tehát először a vita előzményeit és lefolyását.

A klasszicizmus értékelésének első jeleivel a magyar művészettörténetben 1909–1911 között találkozunk, a Ház c. folyóirat néhány cikkében. 1909-ben régi pest-budai házakról, 1910-ben régi – zömmel klasszicista – szobrokról ír Dömötör István, bőséges képanyaggal¹; 1911-ben rövid kis cikkben (Kultúra akták közt) számol be a pesti Szépítő Bizottság tevékenységéről a 19. század első harmadában, sok egykorú tervvel illusztrálva.² Még ugyanebben az évben jelenik meg egy csupán kezdőbetűvel szignált rövid cikk Régi pesti építőművészek címmel, ugyancsak bőven kísérve a Szépítő Bizottság terveinek fotokópiáival³. Itt hangzik el annak a ténynek – valószínűleg egyik legelső – megfogalmazása, mely lényegében a mai napig a magyarországi klasszicista építészet iránti művészettörténeti megbecsülésünk alapja: „... az a tárgyiasság és természetesség ..., mellyel apáink minden művészi feladattal meg tudtak birkózni, s amellyel a legnagyobb egyszerűség mellett is nagy formátókélyt tudtak elérni, az a kipróbált és szolid szépérzék, mely oly nemes ellentétet mutat némely modern irányzat sivár művésziatlenségével, megérdemli, hogy azt, ami bennök értékes és maradandó, jogaiba visszahelyezzük.”

E néhány apró cikk ekkor alapos kutatásoknak még nem vált kiindulópontjává, maga az értékelés azonban már nem volt elszigetelt jelenség: Fülep Lajos ugyancsak a 10-es években írta hasonló tartalmú elismerő mondatait a pesti-budai klasszicizáló művészet sajátos lokális jellegéről, a klasszicista építészeti bölcsességéről, a feladattal való számotvetéséről, a szerkezet terén való alkalmazkodó képességéről; de ugyanezen tanulmányában olvashat-

juk a Feszli Vigadóját értékelő passzusait, s a Lechner oeuvre-jét alaposan és részletesen elemző oldalait is⁴.

A háború után, a 20-as években Bierbauer Virgil a felfedezés örömeivel és lendületével (de épp a lendület és a sokféle elfoglaltságból adódó sietség okán több tévedést elkövetve) kezdte kutatni a 19. század első felének klasszicista építészetét⁵, a 30-as évektől kezdve pedig – elsősorban Zádor Anna munkája nyomán – az igazán módszeres tudományos kutatás is megindult⁶.

Mindezzel párhuzamosan jelentkezett Vámos Ferenc is, cikkeivel és vitairataival. Először 1925-ben (Feszli Frigyes és kora⁷), egy évvel később: Budapest városképének átalakulása József nádor korától napjainkig⁸, újabb egy év múlva önálló, kétkötetes kis könyvvel Lechner Ödönről⁹. E két utóbbi írásról Bierbauer írt elismerő recenziót¹⁰, Lechner megítélésében azonban vitázik Vámost: szerinte nem a díszítményekben, hanem a térkialakításban van Lechner igazi jelentősége, s csupán ebbéli kvalitásai hitelesítik díszítő művészetét. Ezután – talán e recenziók nyomán, ezek hatására – zajlott le az első párbeszédes, valóban vitaszerű része a tárgyalt folyamatnak Bierbauer és Vámos Ferenc között, Bierbauer 1928-as mérnökegyeleti előadása, illetve cikke¹¹, Vámos válasza, Bierbauer viszontválasza és Vámos újabb válasza formájában, egyre élesedő polémiaként¹². Tárgya röviden a magyar építészet fejlődésének kíváncsatos útja; Bierbauer szerint a modern törekvéseken át, Vámos Ferenc szerint a romantikából-Feszliből Lechneren át vezető, szerinte nemzeti-magyar törekvéseken át.

Vámos Ferenc álláspontja 1925-ös Feszli-cikke óta szilárdan kialakultnak látszik, s élete végéig nem is változik. Szerinte a 19. század magyar építészetének első csúcsa Feszli, aki a klasszicizmus „dogmák világával” szakítva a felhasznált elemek szuverén, önálló alakítására adott példát a Vigadóban, s akinek magyar stílusra való törekvéseit Lechner Ödön folytatta és teljesítette ki. Vámos Ferenc értékvilágában e kettőhöz halála után Lajta Béla is csatlakozott, s mindazok a szakírók, kritikusok, művészettörténészek, akik őket nem említik, nem értékelik, nem a csúcsra helyezik, azok a magyar építészet igazi vonulatát „nyomják el”, „hallgatják agyon” stb. Vámos tulajdonképpen minden írásában ugyanezt fejt ki: Feszli, Lechner és Lajta értékelése a négy évtized folyamán szinte árnyalatnyit sem változik, legfeljebb a klasszicizmus-ellenesség, illetve a hivatalos művészettörténet-ellenesség. erősödik az idők folyamán, egyre több vétek és mulasztás számonkérésében. Ugyanezeket a nézeteket fejt ki többször is a Csaba Rezső által szerkesztett, 1937-ben induló Hajlék c. folyóirat hasábjain, melynek főmunkatársa, s az első számokat gyakorlatilag ketten írják tele a szerkesztővel¹³. 1940-ben megjelent könyve, a „Hagyományok máglyán” ugyanezt mondja ismét. E könyv közvetlen inspirálója Németh László Kisebbségben c. műve volt, de Vámos Ferenc abból csupán a hivatalos állásponttal való szembenállást hallotta ki, s ezt érezte saját nézeteivel rokonnak, egyébként Németh László nézeteitől szinte érintetlenül mondja el ismét saját gondolatait Feszlről, Lechnerről stb. E nézetek részletesebb ismertetésébe nem mehetünk bele, mivel elsősorban a nemzeti építéstílus kérdése s nem a romantika–klasszicizmus viszonya körül forognak; azt azonban meg kell jegyeznünk, hogy a mindig is meglevő romantika-párti állásfoglalás mellé az intenzív, vad klasszicizmus-ellenesség csak később, a vita 1955-ös és azt követő újraéledésekor jelenik meg Vámos Ferenc írásaiban, miközben a Feszli–Lechner–Lajta mondanivaló *változatlan*. Időközben ugyanis az történt, hogy alapos előtanulmányok után 1943-ban 2X300 oldalon megjelent Zádor Anna és Rados Jenő nagy összefoglaló műve a magyar klasszicizmus építészetéről, amely témájánál fogva nem foglalkozott a romantikával és Feszlivel. Ezért megtámadni nem lehetett, de nyilvánvaló, hogy Vámos Ferenc számára e könyv sem volt más, mint a romantika „agyonhallgatásának” egyik bizonyítéka. A háború után pedig a könyv két szerzője egyetemi professzor lett: egyik a Műegyetem építészettörténeti tanszékén, a másik a bölcsészkar művészettörténeti tanszékén:

a klasszicizmus hívei tehát elfoglalták az építészettörténet-oktatás kulcspozíciót is. S mind ez nem volt elég: az 50-es évek elejére bekövetkezett a klasszicizmus államilag forszírozott és dotált mennybemenetele a szocreál keretében. S noha ebben a két háború között klasszicizmussal foglalkozó kutatók egytől egyig ártatlanok voltak, az 1953 utáni olvadás idején Vámos Ferencnek egy könyvrecenzió is elég alkalom volt újabb fulmináns cikkei megírásához¹⁴, s ezután is több cikkben, recenzióban, hozzászólásban fejtette ki nézeteit. Hogy a „klasszicizmus-pártiak” mit tettek pl. a Vigadó fenntartásáért; hogy Feszl, Lechner, Lajta jelentőségét kétségbe sohasem vonták; hogy tanítványaikat a romantikával, Lechnerrel, Lajtával való foglalkozásról soha le nem beszélték, hanem biztatták és segítették, erre, azt hiszem, sokan vagyunk itt tanúk. Viszont Vámos Ferenc elfogultságának megállapítása mellett az igazságnak tartozunk azzal, ha leszögezzük, hogy

1. Vámos Ferenc vezércsillagai, Feszl, Lechner és Lajta valóban koruk legmagasabb kvalitású építészei voltak Magyarországon;

2. hogy ezek nagyságát Vámos Ferenc igen korán és intenzíven felismerte, s ilyen intenzitású felismeréssel csak az egy Fülep Lajos előzte meg őt, Lechnerről a Magyar művészetben írt méltatásával;

3. hogy e felismerés mellett negyven évig úgy tartott ki, hogy a hivatalos állásponthoz sohasem dörgölőzött, legfeljebb az éppen divatos frazeológiából vett át egy-két zsargonszerű fordulatot, amellyel viszont újra csak ugyanazt mondta.

Hogy ennyi jobbravaló energiából és szándékból végülis miért nem született egy alaposabb és harmonikusabb építészettörténeti életmű, az külön kérdés; nekünk befejezésül vissza kell térnünk a klasszicizmus–romantika kérdésre, amit ez a vita a nemzeti építészet, illetve építőstílus mellett, azzal párhuzamosan és azzal összefüggésben felvetett és felszínen tartott. Természetesen ez a kérdés nem kizárólag a magyar építészettörténet kérdése, és nem is oldható meg a nemzetközi, külföldi kutatások eredményeitől függetlenül. Itt azonban az érdekel bennünket, hogyan jelentkezett e kérdés a magyar építészettörténetben, illetve az ismertetett vita nyomán hogyan s milyen irányban haladt tovább, s milyen megoldás rajzolódik ki az elmúlt évek kutatásai nyomán.

E kérdés nagyobb távlatú, összefoglaló, elfogultságtól mentes első áttekintését Zádor Annának köszönhetjük, aki a Pollack-könyv bevezetőjében részletesen tárgyalja a nagyjában 1750-től kezdődő időszak európai s magyar építészetét, s nem is egyszer hangsúlyozza az ún. forradalmi építészek működésének romantikus vonásait, a klasszicizmussal párhuzamos romantikus tendenciákat, a Piranesi oeuvre-jében megjelenő sajátos romantikus vonásokat stb. Ebben e tendenciák teljes összefonódásának a felismerése van benne, ami lényegesen közelebb vitt a két irányzat összefüggésének, illetve elhatárolódásának megoldásához, s inspirálta az erre vonatkozó további kutatásokat azzal is, hogy a könyv, mivel végülis nem ez volt a témája, ezt a kérdést nyitva hagyta. A magyarországi romantikus építészet kutatása az 1960-as évek közepétől kezdve, Zádor Anna állandó biztatása mellett, s nem utolsósorban további tanulmányainak inspirációjára¹⁵ erős lendületet vett, elsősorban Komárik Dénes munkája nyomán, s hajlok arra, hogy a klasszicizmus–romantika kérdésben az általa 1978-ban publikált tanulmány megoldását fogadjam el¹⁶. Ebben a romantikus építészet helyett a gótizáló építészet kifejezését használja, azért, hogy a romantikus kifejezést fenntartsa a zenében, irodalomban, képzőművészetben is megnyilatkozó közös alap megjelölésére. Eszerint a romantika egy válság-tünetként jelentkező szellemi áramlat, illetve magatartás, mely az építészetben három ágon jelentkezett: a gótizálás, a klasszicizálás és az ún. forradalmi építészet formájában. Ennek árnyaltabb kifejtését itt mellőzve, szeretném kiemelni, hogy ez a konstrukció a 19. század építészetének sokféle, kuszának látszó jelensége elhelyezésére igen meggyőző lehetőséget ad, illetve több előnnyel szolgál.

1. Magyarázatot ad e jelenségek összefonódására és azonos vonásaik, illetve átfedéseik melletti különbözőségeikre.

2. Összhangban vagy legalábbis közeli párhuzamban van a külföldi kutatással, illetve emlékműanyaggal.

3. Ezzel együtt jól alkalmazható az európaiól kissé eltérő magyar emlékműanyagra, s kerekei közé a sajátos magyarországi stílusfejlődés jelenségei is elhelyezhetők. Az, hogy a magyarországi korai gótizálás emlékei számszerint csekélyek, illetve hogy a jelentős gótizáló emlékek később, a klasszicizmust felváltóan születtek, nem érinti a konstrukció érvényességét, s az, hogy benne a mennyiségben szerényebb magyarországi gótizálás „jogilag” egyenrangú a klasszicizmussal, talán Vámos Ferencnek is tetszenék.

4. Ugyanakkor az a tény, hogy Magyarországon a klasszicizmus előbb és szélesebben terjedt el, hogy mennyiségben lényegesen többet s minőségben is legalább oly rangos alkotásokat hozott létre, mint a gótizálás, ennek a ténynek e konstrukción belül egyáltalán nem kell elsikkadnia, s a klasszicizmus megoldásainak értéke, józan egyszerűsége, sajátos helyi íze éppúgy vagy méginkább értékelhető s értékelendő, mint eddig.

Vannak azonban e konstrukciónak ha nem is hátrányai, de nyitott kérdései, melyek még további kidolgozást igényelnek; ezek azonban nemcsak külön előadást, egyenként akár külön ülésszakot is érdemelnének. Röviden említve ezek a következők:

1. Azon túl, hogy a romantikát, mint szellemi áramlatot, illetve magatartást minden művészeti ág jelenségei mögött megtaláljuk, a fenti konstrukció kevésbé látszik érvényesíthetőnek a szobrászatra és a festészetre.

2. Különösen a magyar, de az egyetemes művészet területén is kidolgozandó a nemzeti törekvésekkel való összefüggés. Itt érzésem szerint a Fülep Lajos által megjelölt úton lehet célhoz érni¹⁷.

3. Ha e stílusáramlatok mögött szellemi áramlatként és magatartásként a romantikát látjuk, megvizsgálandó volna más korabeli szellemi áramlatok (felvilágosodás), illetve azok megnyilvánulásainak (pl. szabadkőművesség) összefüggése a művészettel.

4. Terminológiai problémák, melyek a lényegyet érintik.

JEGYZETEK

1. DÖMÖTÖR I.: Régi házak. A Ház, II. (1909), 1–32. Uő: Régi szobrok. A Ház III. (1910), 1–18.

2. A Ház, IV. (1911), 89–92.

3. V.: Régi pesti építőművészek. A Ház, IV. (1911), 263–266.

4. FÜLEP L.: Magyar művészet. In: Fülep Lajos: Magyar művészet (tanulmányok). Bp., 1971. p. 41, 43, 48–56. Első megjelenése: Nyugat, 1918. 6, 8, 10 sz. 1922. 4, 5, 6 sz.

5. Néhány cikke: A régi Budapest építésze, Bp., 1920. — A palatinus stílus viszonya az európai klasszicizmushoz. MMÉE Közlönye Havi Füzetek, 1925. — Kassai Fidélio és Hofrichter József pesti építőművészek művészete. MMÉE Közl. Havi Füzetek 1927. — Pesti építőmesterek munkássága 1809–1847. TBM I. (1932).

6. ZÁDOR A.: Leopoldo Pollack és Pollack Mihály. Archaeológiai Értesítő XLV. Bp., 1931. — Uő.: Építészeti tervek a XVIII. század végéről. Uo., XLIX. Bp., 1936.

7. VÁMOS F.: Feszl Frigyes és kora. MMÉE Közl. Havi Füzetek, 1925.

8. Uő.: Budapest Városképeinek átalakulása József nádor korától napjainkig. MMÉE Közl. Havi Füzetek, 1926, p. 127–150.

9. Uő.: Lechner Ödön. Bp., 1927.

10. BIERBAUER V.: Vámos Ferenc: Lechner Ödön. Magyar Művészet III. (1927), 9. sz. 594–595.

11. BIERBAUER V.: A magyar építészeti jelen állapota, modern irányú fejlődésének szükségessége és akadályai. MMÉE Közl. 1928. (LXII), 325.

12. VÁMOS F.: A magyar formanyelv építészetünkben. MMÉE Közl. LXIII. (1929.) 56–63. — BIERBAUER V.: Válasz Vámos Ferenc: A magyar formanyelv építészetünkben c. cikkére. MMÉE Közl. LXIII. (1929.), 75–78. — VÁMOS F.: Szélejegyzetek dr. Bierbauer Virgil válaszához. MMÉE Közl. LXIII. (1929), 119–122.

13. VÁMOS F.: Az új magyar képzőművészet gyökerei a XIX. század magyarságának szellemi mozgalmában. Hajlék, I. (1937), 1–2. sz.

14. Uő.: Magyar építészettörténet, quo vadis? Magyar Építőművészet, 1955. 67–69. — Uő.: Eklektika — romantika — klasszicizmus. Magyar Építőművészet, 1955, 187–188. — DERCSÉNYI D.: Hozzászólás Vámos Ferenc cikkeihez. Uo. 248–249.

15. ZÁDOR A.: Az angolkert Magyarországon. Építés–Építészettudomány, V. (1973), 1–2. sz. 3–53.

Uő.: Az újkori magyar művészet periodizációjának problémái. Művészettörténeti Értesítő XIV. (1967) 1. sz. 1–7.

16. KOMÁRIK D.: A korai gótizálás Magyarországon. In: Művészet és felvilágosodás, szerk.

Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig. Bp., 1978. 209–300.

17. Fülep Lajosnak a 4. sz. jegyzetben idézett műve, főleg az Európai művészet – magyar művészet c. fejezet.

István Bibó: Die Debatte „Klassizismus oder Romantik“ in der ungarischen Kunstgeschichte

Kritiker und Historiker der ungarischen Architektur führten seit den zwanziger Jahren fast bis in unsere Tage eine Auseinandersetzung darüber, welcher Entwicklungsweg für die ungarische Architektur der richtige sei; zu bestimmten historischen Zeitpunkten loderte die Debatte im Zusammenhang mit aktuellen Fragen immer wieder auf. Abgesehen von den unterschiedlich gesetzten aktuellen Akzenten blieb die Fragestellung im Grunde genommen immer die gleiche: führt der richtige Weg der ungarischen Architektur über die modernen Bestrebungen oder über die durch Frigyes Feszli (1825–1884) und Ödön Lechner (1845–1914) gekennzeichneten nationalen Stilversuche bzw. ob und wie diese beiden miteinander in Einklang zu bringen sind. Bei einem engagierten Vertreter der nationalen Bestrebungen, Ferenc Vámos (1895–1970) macht sich eine deutliche Klassizismusfeindlichkeit bemerkbar, deshalb wurde es als notwendig erachtet, das Verhältnis von Klassizismus und Romantik auch im Hinblick auf diese Debatte zu erläutern. In dieser Frage schliesst sich der Verfasser des Aufsatzes der von Dénes Komárik vorgeschlagenen Auffassung an. Demnach wäre die Romantik eine als Krisensymptom auftretende geistige Strömung bzw. Verhaltensweise, die sich in der Architektur der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in drei Richtungen manifestierte: in der Gotisierung – Hinwendung zum Mittelalter –, im Klassizismus – Wiederbelebung der Antike – und in der sogenannten revolutionären Architektur.

A 18. század vége és a 19. század gyökeres változást hozott az építészet történetében. Az addig alapjában homogén építészeti formanyelv, melyet a hagyomány folyamatossága határozott meg, felbomlott és valami újnak adott helyet. Emil Kaufmann az autonóm építészeti létrejöttéről beszél, ami az alaprajz és térformák önállósulását jelentette, elsősorban a forradalmi építészek munkássága nyomán.¹ De a 19. században a homlokzati architektúra korábbi kötöttségekből való kiszabadulása, ha úgy tetszik önállósulása is megtörtént, ha nem is a forradalmi építészek által elképzelt módon, hanem a történeti stílusok újfajta értelmezésével illetve felhasználásával. Története során az európai építészeti folyamatosan és gyakran meglehetősen tudatosan merített az előző évszázadok tárházából, elég ha például csak a reneszánszra gondolunk.² A 19. században azonban minőségi változás állt be annyiból, hogy a régi stílusok iránti érdeklődés és azok újbóli felhasználásának tudatossága óriási mértékben megnőtt, és a művészeti alkotó folyamat legfőbb elemévé lépett elő. A felújított stílusok, mint valami fűga szőlőmai, váltakozó intenzitással egymás mellett tovább éltek. A történeti stílusok felhasználása karöltve járt azok kutatásával és feldolgozásával, a művészettörténet szaktudománnyá szerveződése közvetlen hatást fejtett ki az építészeti életre. A kutatás tárgyává váló stíluskorszakok a gyakorlati építészeti érdeklődés homlokterébe is kerültek.³ Íme néhány alapvető publikáció kronológiai sorrendben, ami az építészet stílusait illetve neostílusait is jelzi: Stuart és Revett: *Antiquities of Athens* (1762, 2. kötet 1789), Violett-le-Duc: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (1854–1868), Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), Cornelius Gurlitt: *Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland* (1889). Az első ilyen jellegű kiadványok éppúgy útirajzok illetve felmérési rajzok mint történeti munkák és mintakönyvek; önálló műfajokká később kristályosodnak ki. A 19. század elejének romantikus történeti érdeklődését a század derekától az exaktabb pozitivisták szemlélet váltja fel; ezzel párhuzamosan komolyodik és nyer archeológiai precizitást az építészet illetve annak neostílusai, a csúcspontot e tekintetben 1870 körül érve el.

A magyarországi építészetben az 1840-es években válnak uralkodóvá a felújított stílusok.⁴ A nyugat-európai országokkal szemben a romanikát és a gótikát nem tekintették nemzeti stílusnak, magyar találmánynak, a romantika e jelentős aspektusa hiányzott a korszak építészeti gondolkodásából. Henszlmann Imre, a század középső harmadának egyetlen számottevő építészeti teoretikusa is legfeljebb azzal tudott érvelni a gótika mellett 1861-ben az Akadémia palotája körüli vitában, hogy „nemzeti történetünk fénykorai karöltve járnak a csúcsíves stílyel.”⁵ Korábbi, 1846-ban megjelent *Kassa városának ó-német stílyü templomairól* című munkájában, amely az első magyar műtörténeti monográfia volt, még a gótika német eredetét fogadja el, később felismeri, hogy a stílus szülőhazája Franciaország. Feszl Frigyes magyar stílust teremtő próbálkozásai egészen más alapon nyugszanak, de ezek elszigetelt kísérletek⁶; a korszak építészetét a Nyugat-Európából ismert stílusformák határozzák meg. A félköríves stílus, a „Rundbogenstil” Dél-Németországból kerül Magyarországra, a felújított gótika mint általános európai áramlat érkezik ide. A romantika korában kezdtek el élenkebben foglalkozni az épületanyagok és díszítő iparművészeti technikák kérdésével, amiben a régihez való igazodás, a régi felélesztése volt az egyik fő szempont. A kölni dómépítés által létrehívott neogótikus iskola hatása e szempontból számottevő Magyarországon. Az építőanyag valódi textúráját feltáró nyerstégla építészet legkorábbi műve-

lője hazánkban az osztrák Hans Petschnig, a budai főreáliskola és a Szekszárd-újvárosi római katolikus templom építész, aki kapcsolatban állt a kölni kör képviselőivel⁷. A budai kapucinus templom üvegablakait 1856-ban Friedrich Baudri kölni üzeméből szállították⁸, mely a kölni dóm üvegablakainak legjelentősebb szállítója, egyáltalán e középkori művészeit ág felújításának egyik úttörője volt⁹. A kőfaragás mesteriségének újraélesztése ugyan csak összefügg a gótizálással. Heinrich Ferstel a kölni Dombauhütte tapasztalatait vette át a bécsi Votivkirche építőműhelyének felállításakor; ebből a műhelyből szerződtetett kőfaragókat 1869-ben Schulcz Ferenc a vajdahunyadi vár restaurálásához¹⁰.

Schulcz Ferenc Friedrich Schmidt bécsi Dombaumeister tanítványa volt, akárcsak Steindl Imre és Schulek Frigyes. Mindhárman 1868-ban tértek vissza Bécsből Magyarországra¹¹. A következő másfél évtizedben azonban nem a neogótikáé, hanem a neoreneszánszé a szó. Az építészet történeti kötöttsége ekkor éri el csúcspontját, a „stílusiztaság” alapvető igény lesz. A romantikus korszak építészeti sémájának, a tömörszerűségnek és a tömbök axisokkal történő egyenletes tagolásának még meghatározóbb szerep jut. A „tisztá” anyagok – faragott kő és nyerstégla – a homlokzatokon egyre-másra feltűnnek. Az épületeken alkalmazott tásművészetek további újrafelfedezett művészeti ágakkal és technikákkal bővülnek, ilyen a freskó, a sgraffito, a plasztika, a mozaik, a márványozás, a kovácsoltvas – az érett barokk után ez a Gesamtkunstwerk következő nagy korszaka, amikor az építészet legteljesebben tudja integrálni a tásművészeteket. A szembetűnő, nagy változás természetesen a stíluselőkép váltás, a neoreneszánsz szinte teljes egyeduralma. Érdekes jelenség, hogy míg a gótikát – legalábbis Európa más országaiban, de valamennyire nálunk is – jelentős vallási, nemzeti, erkölcsi motivációk és vitairatok támogatták, a neoreneszánsz látszólag szinte „magától”, spontán diadalmaskodott. Magyarázat erre formakincsének univerzális jellege és jól variálhatósága, valamint asszociációs értéke: a reneszánsz a szabadság, a polgárosodás, a tudományos gondolkodás korszaka. A neoreneszánsz a szabadversenyos kapitalizmus, a Gründerzeit adekvát stílus-megfelelője. Nem szabad viszont elfelejtenünk, hogy a klasszikus, itáliai gyökerű neoreneszánsz Európa többi országában nem tett szert ilyen túlsúlyra, illetve nem történt ilyen hirtelen modus-váltás. Angliában a 19. század egészét a stíluspluralizmus jellemzi, a neogótika mint legnemzetibb stílus mindvégig igen jelentős szerepet játszik¹². Franciaországban a század második felében a francia reneszánszból és barokkból merítő Second Empire a legfontosabb irányzat¹³. Leginkább Németországban és Ausztriában volt a neoreneszánsznak a magyarországihoz hasonló elterjedtsége¹⁴. Azonban Németországban már az 1870-es évek első felében megjelenik a német neoreneszánsz, részben a francia Second Empire ellenhatásaként, és az egyik legfontosabb neostílus lesz. Ausztriában sincs az olasz neoreneszánsznak olyan kizárólagossága, mint nálunk. Míg 1870-ben Bécsben megteszik az előkészületeket a Friedrich Schmidt-tervezte neogótikus városháza építésére, Steindl Imrének meg kell változtatnia az éppen megkezdett pesti Új Városháza terveit, neogótika helyett neoreneszánsz stílust kívánnak a városatyák¹⁵; Gottfried Semper és Carl von Hasenauer 1873-as terve a bécsi Kaiserforumhoz pedig már a barokkot idézi¹⁶, melyet sokan az „osztrák stílus”-nak tekintettek a német neoreneszánszsal szemben. Mindebből kiderül, hogy a század derekán és azután is tovább munkált a romantika korában megfogant idea, a nemzeti stílus megtalálása, a nemzeti építészet megteremtése, csak éppen a pozitivistá művészettörténet tudomány eredményeivel felvértezve. Magyarországon a művészettörténet-írás nem állt még a nyugat-európai szinten, de nem is igen lehetett volna találni a „nagy stílusok” közt olyat, amely nemzetinek lett volna tekinthető. Így érthető, hogy az olasz neoreneszánsznak nem volt tényleges vetélytársa. Sőt, olyan természetesen, fenntartás nélkül fogadta be és tette magáévá ezt a stílust a magyar építészeti élet és a közvélemény az 1870-es és 80-as években, hogy a neoreneszánsz tulajdonképpen akár nemzeti építőstílusnak is tekint-

hető. A helyzet hasonló, mint a 19. század első felében, amikor egy másik internacionalista stílus, a klasszicizmus bizonyult igen jól adaptálhatónak a magyar viszonyokhoz, illetve felelt meg rendkívüli mértékben a magyarországi ízlésnek. A klasszikához való kötődés a század derekán, a romantikus korszakban is jelentkezik hazánkban, hiszen a gótizálásnál a romantikát és korareneszánszt is idéző Rundbogenstílt sokkal inkább elfogadták és alkalmazták¹⁷. Ha valami, akkor ez a klasszikus vonulat az egyik legjellemzőbb vonása a század magyar építészetének.

Az 1890-es évektől a stílusok tisztasága egyre kevésbé fontos, a fantázia és az egyéni invenció teret nyert a történeti hűséggel szemben. A homlokzatok mozgalmasabbá, impresszionisztikussá válnak. Előfordul egy épületen belül is a stílusok keveredése, de a stíluspluralizmus általában is tág teret kap. Ez már a bomlási folyamat, amely sok hasonlóságot mutat az 1840 és 1870 közötti korszakkal. Nemcsak a stílusformák szabadabb értelmezése miatt, hanem az emocionális töltet miatt is – az egyik romantikus, a másik patetikus.

A fentiekben a 19. századi építészet múlthoz való viszonyát próbáltam elsősorban áttekinteni. Ez a viszony meghatározó tényező, a korábbi korszakokhoz képest intenzívebb és minőségileg új. A folyamat átível a század nagy részén, csúcspontját Magyarországon 1870- és 1890 között éri el. Ennek fényében érdemes a terminológia kérdését is felvetni. Magyarországon a történeti stílusok tudatos felújításának első korszakát romantikának szokás nevezni; a körülbelül 1870-től 1910-ig tartó időszak neve a közelmúltig eklektika volt, ezen belül az 1870–1890 közti szakasz mint koraeklektika, az 1890–1910 közti mint későeklektika szerepelt¹⁸. A korszakhatárokkal egyet tudok érteni, az elnevezéssel nem. Az eklektika a különböző elemek összeválogatására utal, és ezzel a *módszert* jelöli meg. A történeti felé irányuló *szemléletet*, és ezzel a stílus lényegét a historizmus szó fejezi ki. A *Magyar művészet 1890–1919* című kézikönyv (1981) már ezt a szakkifejezést használja, a kézikönyv érintkező kötetében is historizmus fog szerepelni – mindamellett még egyáltalán nem tekinthető a szó meggyökeresedettnek, még talán a szakmai használatban sem. Viszont mielőtt a kézikönyv 1780–1890 közti korszakot feldolgozó kötetével hosszú távra terminológiai normát adnánk, érdemes lenne megfontolni a „romantika” és „historizmus” építészettörténeti szakszavak eddigi használatának továbbfinomítását és részleges revízióját. Az 1930-as években egy német szerző a historizmusra még azt a definíciót használta, hogy az „pozitívista irányban elfajzott romantika,”¹⁹. Időközben óriási lendületet vett a historizmus kutatása; a historizmus, amely korábban a legmegvetettebb stílusorszaknak számított, igen nagymértékben felértékelődött illetve tényleges súlya és jelentősége elismerést nyert. Az újabb kutatás egyre inkább a romantikus korszakot tekinti a historizmus nyitányának, mind részben már tudatos történetisége, mind stíluspluralizmusa miatt. Megfordult tehát a helyzet, és nem a romantika felől közelítenek a historizmusához, hanem megfordítva. Ezt tükrözi Renate Wagner-Rieger terminusa, aki *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert* című művében (1970) az 1830–1860 közötti időszak építészetét már romantikus historizmusnak nevezi; teszi azt annak ellenére, hogy elismeri a szemléletbeli különbséget a historizmus későbbi periódusával szemben, amit mint az idealizmus és a pozitívizmus közti ellentétet jellemez. Javaslom, hogy az 1840–1870 közötti időszak magyarországi építészetének stílusmegjelölésére az eddig használatban levő romantika helyett mi is fogadjuk el a „romantikus historizmus” szakkifejezést. Ennek természetesen az a következménye, hogy a historizmus következő, körülbelül 1870 és 1890 közötti szakaszára is megfelelő jelzőt kell találni. A korábban használt későeklektika helyett a késő historizmus szerepel a kézikönyvben, amivel teljes mértékben egyet lehet érteni. Nem lenne megfelelő azonban ennek analógiájára a kora eklektikából kora historizmust csinálni. Az 1870–1890 közti két évtized a historizáló szemlélet legteljesebb és legkövetkezetesebb érvényesülését jelenti a

magyarországi építészetben, a folyamat kiteljesedését, melyet korainak minősíteni értelmetlen. (Annál inkább, mivel a romantikus historizmus de facto a kora historizmusnak felel meg.) Lehetséges a Wagner-Rieger-féle szakkifejezés, a „szigorú historizmus” átvétele — ez a stílusztisztaság elvére utal —, de ennél szerencsésebbnek, kifejezőbbnek találnám az „érett” megjelölést. A romantikus historizmus, az érett historizmus és a késő historizmus szakkifejezésekkel végre szilárdabb terminológiai keretet tudnánk adni a magyar építészet egy igen gazdag és fontos korszakának, melynek kutatása egyre nagyobb lendületet vesz, s ugyanakkor jobban igazodnánk a nemzetközi szakirodalom fogalmaihoz is.

JEGYZETEK

1. KAUFMANN, E.: Von Ledoux bis Corbusier. Wien, 1933; KAUFMANN, E.: Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France. Cambridge, 1955.
2. GÖTZ, W.: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” XXIV. (1970) 196–212.
3. BADSTÜBNER, E.: Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen — Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstschriftlichem Verständnis, Denkmalpflege und historischer Baupraxis im 19. Jahrhundert. In: KLINGENBURG, K.-H. (Hrsg.): Historismus — Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig, 1985.
4. KOMÁRIK D.: A romantika építészete Magyarországon. Bp., 1978. Kézirat, kandidátusi disszertáció.
5. HENSZLMANN I.: Minő stýlben építsük a M. Tud. Akadémia épületét? „Budapesti Szemle” XII. (1861) 375.
6. Feszli Frigyes 1821–1884. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban 1984. A kiállítás anyagát válogatta, a bevezető tanulmányt és a katalógust írta: DR. KOMÁRIK D.
7. GIERSE, L.: Berichte aus Ungarn im „Organ für christliche Kunst” aus den Jahren 1853–1873. Megjelenés előtt az „Acta Historiae Artium”-ban
8. Die Ofner P. P. Kapuzinerkirche und das Kloster. „Pester Lloyd” 1856. 281. sz. dec. 3.
9. RODE, H.: Die Wiedergewinnung der Glasmalerei. Mit einem Exkurs zu den Mosaiken. In: TRIER, E.-WEYRES, W. (Hrsg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Düsseldorf, 1979.
10. „A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye” IV. (1870) 42.
11. SISA, J.: Steindl, Schulek und Schulcz — drei ungarische Schüler des Wiener Dombaumeisters Friedrich von Schmidt. „Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien” XXXVII. 3. sz. — 1985 szeptember 1–8.
12. CLARK, K.: The Gothic Revival. 3. kiadás. John Murray 1962.
13. HITCHCOCK, H.-R.: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. The Pelican History of Art. 4. (2. paperback) kiadás. Harmondsworth, 1977. 191–208.
14. BRIX, M. — STEINHAUSER, M. (Hrsg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß”. Historismus in Deutschland. Anabas-Verlag Kämpf 1978.; MILDE, K.: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts, Dresden, 1981.
15. SISA J.: A pesti Új Városháza, „Ars Hungarica” 1983/2. 251–268.
16. PLANNER-STEINER, U.: Friedrich von Schmidt. EGGERT, K.: Gottfried Semper, Carl von Hausenauer. Die Wiener Ringstrasse — Bild einer Epoche. Wiesbaden, 1978.
17. KOMÁRIK D.: A „félköríves” romantika építészete Magyarországon. „Építés-Építészettudomány” XVI. (1984) 1–2. sz. 139–193.
18. GERŐ L.: Az építészet koraeklektikus stílusa. „Művészettörténeti Értesítő” II. (1952) 99–106.; GERŐ L.: A XIX. század végi későeklektikus építészet jelentősége Budapesten. „Műemlékvédelem” IV. (1960) 3. sz. 162–175.
19. BAUCH, K.: Klassik-Klassizismus. In: Das Werk des Künstlers I. 1939/40. Új kiadás: BAUCH, K.: Studien zur Kunstgeschichte. Berlin, 1967. 40–50. (GÖTZ 2. jegyz. i. m. nyomán.)

József Sisa: Einige Probleme der Architektur der Romantik und des Historismus

Das Interesse für die historischen Stile und die Idee ihrer Wiederverwendung ist in der Architektur des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu den vorangegangenen Epochen enorm gewachsen und zu einem der bedeutendsten Faktoren des künstlerischen Schaffungsprozesses geworden. Dies stand in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der positivischen Kunstgeschichtsschreibung bzw. mit der Bearbeitung der einzelnen Stilepochen.

Die wiederbelebten mittelalterlichen Stile sind in Ungarn in den vierziger Jahren vorherrschend geworden, aber im Gegensatz zu Westeuropa wurden sie hier nicht als nationale Stile angesehen, dieser bedeutende Aspekt der Romantik fehlte aus dem architektonischen Denken der Epoche. (Die Versuche von Frigyes Feszli zur Schaffung eines Nationalstils beruhten auf ganz anderen Grundlagen, ausserdem blieben sie isolierte Ansätze.) In den 70er und 80er Jahren errang die italienische Neurenaissance die Vor-

herrschaft, diesen Stil konnte sich die ungarische Architektur ohne Vorbehalte aneignen. Die italienische Neurenaissance spielte auch in Deutschland und in Österreich eine wichtige Rolle, aber dort traten bald auch die deutsche Renaissance und der Barock als Neo-Stile auf. Nach der Jahrhundertmitte wirkte die romantische Idee des Nationalstils weiter, nun aber mit den Ergebnissen der positivistischen Kunswissenschaft ausgerüstet. In Ungarn gab es keinen wiederzubelebenden historischen Stil, im Laufe des gesamten 19. Jahrhunderts war jedoch die Bindung an die Klassik besonders eng. (Früher entsprach der Klassizismus den Ansprüchen und dem Geschmack in Ungarn in besonderem Masse.)

In der Architektur des 19. Jahrhunderts wurde das Verhältnis zur Vergangenheit zum wichtigsten Aspekt, dies kommt in Termin „Historismus“ deutlich zum Ausdruck. Im Einklang mit der internationalen Forschung, besonders mit der österreichischen und der deutschen Fachliteratur möchte ich für die Bezeichnung der einzelnen Etappen der historisierenden Architektur in Ungarn folgende Termini vorschlagen: 1840–1870: romantischer Historismus, 1870–1890: Hochhistorismus (oder reifer Historismus), 1890–1910: Späthistorismus.

Műfaji összefüggések a romantikus képzőművészetben

„Óvakodjon a művész az ideálnak csábító fogalmaitól, mert e színletes fogalomtól eredett az elméleti okoskodás, mely ... az úgynevezett képet a természet megelőzésével önmagából szerkeszteni igyekeztén a kifejezés nélküli hidegbe és holtba esik” írta Helszmann Imre „Párhuzam az ó- és újkori művészeti nézetek és nevelések közt” című művében 1841-ben, Pesten. A kiállított festmények, szobrok jó része nem felelt meg e követelményeknek Helszmann művének megjelenése idején. Az ihlető pillanat lenyomatát, a mindennapi élet kendőzetlen bemutatását, az események riportszerű felidézését, az ún. realizmust nehezen, vagy csak részben fedezhetjük fel az ekkortájt alkotott műveken. Senki sem tagadhatja: Helszmann realizmus iránti óhaja valós igény, mondhatjuk korának aktuális követelménye volt. Ez a követelmény azonban nem könnyen, egyik napról a másikra tört utat magának, hanem nehezen, fokozatos átmenetek vagy kísérletek során. A realizmus megjelenését ott várhatjuk legelőbb, ahol a legkevesebb volt a tradíciókból eredő kötöttség: a tájfestészetben, grafikai és populáris műfajokban, s nehezebben vagy egyáltalán nem érvényesült a figurális műfajokban, különösképpen azokban nem, amelyek szoros összeköttetésben álltak a kor hivatalos, akadémiai normáival, így a história műfajában sem. Ami a figurális kompozíciók közül mindinkább befolyása alá került, az a zsáner.

A realiztikus megjelenítés igénye nemcsak az élet kisebb-nagyobb eseményeinek szerkesztéstől és átkomponálástól mentes megragadására vonatkozott, hanem főképpen a lélektani realizmusra, a lelki történetek, a belső, pszichológiai valóság megjelenítésére². A realiztikus törekvések sajátos módon azonban először nem a valóság vagy a környezet új szemléletű, kendőzetlen bemutatásában érhetjük tetten, hanem éppen az ábrázolási tradíciók újféle alkalmazásában vagy felhasználásában³.

Visszatérve a bevezetőben idézett helszmanni sorokhoz, tegyük fel a kérdést: mit érthetett ő az „ideálnak csábító fogalma” kifejezésen? Minden bizonnyal értette az Akadémia electio-n alapuló gyakorlatát⁴, de annak közkedvelt termékét, eredményét is, az ideálalakot, *ideálképmást*, vagy a kor kifejezésével élve röviden: magát az ideált. Ezek az ideálalakok többnyire egy eszme, vagy elvont tulajdonság megtestesítői kívántak lenni. A művész a valóság különböző elemeiből állította össze őket valami általános vagy absztrakt fogalmi karakterisztikum megtestesüléseiként. Az akadémiai normák szerint ezen ideálalakok mintegy gyűjtőlencseként magukba sűrítették a valóság egyes elemeit, s így egy magasabbrendű valóságot tükröztek vissza. A 19. század elején az ideálképek az életkép és zsáner műfajának nemegyszer váltak forrásaivá, példát jelentettek az „alacsonyabb” műfajok számára, mondhatni a „magasabb műfajok” jegyeivel látták el azokat⁵. Erre a gyakorlatra utalhatnak Helszmann elítélő sorai is. Az alábbiakban néhány példa segítségével szeretném bemutatni az ideálalak és a „belőle kisarjadó” 19. századi újabb műfajok sajátos viszonyát.

A fél vagy egészalakos ideálok már a 18. század első felében divatba jöttek⁶. A század közepének francia kritikája ezeket az ideálképmásokat „kifejező fejecskek”, „Têtes d’expressions” megnevezéssel illette⁷. Az ideálképmásokat ma inkább *sematikusnak* érezzük, mint jellemzőnek. A jellemzés eszözül az ideálok esetében nem is az egyéni karakterisztikum, hanem többnyire attribútumok szolgáltak: korszó, bárány, kutya, virág, ékszer, s igen gyakran madár, köztük a galamb is (1 kép)⁸.

A 18. században annak a nőalaknak, amely galambot tartott a kezében vagy kebelében, az „ártatlanság” volt a hagyományos jelentése. Szimbolikus értelme régi, többretegű tradícióra vezethető vissza. (2. kép)

E tradicionális rétegek közül az egyik középkori eredetű. Hagományos jelentésében festette meg Correggio a pármái San Paolo kolostor festészeti díszét alkotó sorozatban⁹. Az apácáfőnöknő fogadótermeként készült „cella” képei között két figurát is találhatunk, mely a tisztaság, ártatlanság erényét szimbolizálta. Az egyik az, amelyik fehér galambját mintegy fegyverként nyújtja a földi szenvedélyeket megtestesítő, kürtjét erőlködve fújó Pán alakja felé, a másik, a Pán baloldalán látható nőalak, mely passzív nyugalommal tartja szüzességének jelét, a fehér lilomot. (3. kép)

A középkori apáca-tükrök lényeges mondanivalója nyert itt képi megfogalmazást. Már Ambrozius, Jeromos és Augustinus is rögzítette a szerzetesi élet fundamentumát alkotó teóriát a személyes szabadságról¹⁰. A szabadság különböző fokainak elmélete szerint az a legteljesebben a szerzetesi élet keretei között bontakozhat ki. A szabadság legalacsonyabb fokán állnak e tanítás szerint a házások, akiknek erényes élete – szimbolikus megfogalmazva – harmincszoros termést hozhat. Egy fokozattal feljebb állnak az özvegyek, kiknek élete hatvanszoros bőséggel teremhet, s legbővebb az aratása a szűznek, kinek erényei százszoros termést hoznak. A szüzesség-allegóriák szempontjából fontos az apáca-tükrök azon megállapítása is, hogy a lelki szüzesség fölötté áll a csupán testi szüzességnek. Az előbbi ugyanis aktív, tudatos magatartást igényel, míg az utóbbi csupán passzív állapot vagy adottság. Megfogalmazásuk szerint az alázatos özvegy magasabban áll egy büszke szűznél! A szüzesség – latinul castitas, virginitas vagy másutt integritas – erényének kétféle, lelki és testi aspektusát is megfogalmazta tehát Correggio a Camera di San Paolo sorozatában.

A galamb-szimbolizálta erény, a lelki és testi tisztaság erénye nemcsak a kolostori élet követelménye volt, hanem az egyik legfontosabb asszonyi erény is. Wolfgang Resch Nürnbergben kiadott – a „Musterfrau” erényeit szimbolizáló – fametszetén (1520 körül) – házastársi hűségének, tisztaságának jeleként összezárt szárnyú galambot láthatunk az erényes háziasszony kebelén. (4. kép)¹¹

A tisztaságnak kétféle aspektusát még századok múltán is szívesen megkülönböztették: Batoni ideálalakján például a testi aspektust megjelenítő lilom és a lelki aspektust kifejező fehér galamb együttesen szerepel¹².

Az imént mondtak nem adnak azonban magyarázatot arra a kérdésre, hogy miért e szoros testi kapcsolat a galamb és nőalak között? 18. századi példák sokaságán figyelhetjük meg ezt a tulajdonképpen minden realitást nélkülöző mozzanatot: az ideálképek hősnői fehér galambjukat szorosan magukhoz ölelik, arcukhoz simítják, szárnyaival játszanak¹³. E szoros kapcsolatra a madárábrázolások másik, vulgáris jelentésrétege adhat magyarázatot.

A 17. századi holland életképek egy csoportjának másodlagos jelentésére mutatott rá Jongh holland kutató a hatvanas években¹⁴. Tanulmányának címe: Erotika madárperspektívából. Jongh azoknak az életképeknek tárta fel mögöttes jelentését, melyek leányokat, asszonyokat ábrázoltak madárral vagy madárkalitkával. A látszólag mindennapi életből vett jelenetek – bizonyítja meggyőzően – a szüzességre, illetve a szüzesség elvesztésére utalnak¹⁵. Sokhelyütt az ábrázolásokat kísérő versek, szövegek is alátámasztják ezt az értelmezést. Az egyik populáris metszetet például az alábbi moralizáló szöveg kíséri: „Verecundia expulsa, ceu avis e cavea emissa, raro revertitur”, azaz az odahagyott szemérem, miként a kalitkából kiröppenő madár, ritkán tér vissza”¹⁶.

Sokféle változatban ismertek olyan jelenetek is, melyeken egy fiú, vagy siheder próbálja kinyitni a leány kalitkáját, annak kismadarát kicsalogatni, kiröppenteni. Ezek a képek kétségtelenül magára a szerelmi aktusra utalnak. A madarász fiú a szerelemvadászt jelenti, akár-

csak Mozart Papagenoja esetében, akit nagyon is földi vágyak űztek a maga Papagenája után.

Jongh megállapítása szerint az efféle értelmezéshez a humanista libido hagyományon¹⁷ túl az a Vogel szóval kapcsolatba hozható kifejezés is hozzájárult, mely a német köznyelvben egészen vulgáris módon volt használatos magára a szerelmi aktusra¹⁸. A kalitkából kiröppenő madár, vagy az elpusztult kismadár talán azért is válhatott a szüzesség elvesztésének közhelyszerűen ismert jelképévé. Greuze 1765-ben a Salon-ban kiállított képe a fentiek ismeretében könnyen értelmezhető: a Leányka bánatát magyarázza a nyitott kalitka, az elpusztult kismadár és a szintén szüzességet jelképező koszorú romja is¹⁹. (5. kép). E kép tehát olyan témát mutat be szimbolikus formában, amelynek primér ábrázolását erős társadalmi tabuk tiltották, s melynek megértéséhez viszont a köznyelvi fordulatok közvetlen segítséget nyújtottak.

A korábban bemutatott allegorikus női félalakok, az „integritas” ábrázolások hősnői tehát azért szorítják magukhoz ártatlanságukat jelképező galambjukat, hogy az ne tudjon elröppenni, elveszni! Az akciót, a lelki tisztaság megőrzésének tudatos vállalását jelentik.

Az ártatlanság fenyegettségének allegóriája Léonor Mérimée „Innocence” című képe is, mely 1798-ban készült²⁰. (6. kép) A víz partján álló leányalak egy feltöretlen tojást nyújt oda gyanútlanul a sűrűből előkúszó kígyónak, mely az ősi kísértőt szimbolizálja. Másik kezével ruháját magasra felemelve tartja, miközben fehér galambja úgy tűnik éppen szárnyát emeli, hogy elröppenjen. Hasonlóan kifejező Molnár József jó 80 évvel későbbi műve, a „Galambvadász Ámor”²¹ (7. kép) A galambot magához szorító kislány itt a szüzességét féltő lány beszédes ábrázolása. Molnár József képe a fent bemutatott sokrétegű tradíció pontos ismeretéről tanúskodik. Képének párdarabja is volt, mely a galamb elvesztése utáni helyzetet ábrázolta²². Hasonló történetet öltöztet klasszicizáló köntösbe Engel József három szobra is. A nyugodt tartásban álló, kebelében féltő módon galambokat őrző „Ártatlanság” című műve²³, s a kevésbé ismert további két mű, a „Vadászat előtt” és a „Vadászat után”²⁴. (8–9. kép) A Vadászat előtt című, egy Diana-szerű lendületes nőalak, keblében galambokkal, kezében nyílvezzővel. A Vadászat után című művön tépett ruhájú, szinte teljes női népségét megmutató nőalakot láthatunk. Kibontott haja, s kezében és vállán a halott madarak kétségtelenné teszik számunkra, hogy miféle vadászatra is kell itt gondolnunk.

Az ikonográfiai tradíció szívós továbbélése a 19. században az eddig elmondottak alapján is vitathatatlan²⁵. A változást azonban mégis tetten érhetjük.

Már a 18. század végén megfigyelhetjük az ideálképek reális vonásokkal, mindennapi valóságtartalommal való fokozatos telítődését²⁶. Boucher két képe az ideálalak és a belőle, vagy mintájára alakított portréváltozat jó példája²⁷. (10. kép) A realisztikus mozzanat nemcsak az ideálképmás portrévá alakításában ragadható meg, hanem abban is, hogy Boucher igyekezett a tradicionális „integritas”-allegória galamb figurájának is valamiféle életszerű szerepet biztosítani: így vált az attribútum köznapi postagalambbá. A postagalambot ölelgető leányzó azonban a néző szemében nem csupán banális zsáner-alak volt, egyben megőrizte tradicionális jelentését is.

Az ártatlanság-allegóriák efféle zsánerré vagy portrévá alakításának több példáját is bemutatathatjuk. Legismertebb számunkra talán Barabás Galambpostája, melynek közönség-sikerét tartalmának éppen efféle kettős karaktere magyarázza. (11. kép) A tradicionális ártatlanság-kompozíciót magában foglaló aktualizáló zsáner-karakter éppen jelentésének többértésűsége miatt arathatott oly nagy sikert Pesten²⁸. A kép Irisben megjelent acélmet-szete mellé Johann Gabriel Seidl írt érzelmes költemény²⁹. A kép tradicionális rétegeinek ismerete magyarázza a vers ma már mértéktelenné ható érzelemáradását és titokzatos célozgatásait. Vers és kép hasonló összefonódására e témával kapcsolatban pár évvel korább-

ról is találhatunk példát. A lipcsei Englische Kunstanstalt kiadvállalattól került Heckenast Gusztávhoz Stewardson metszete³⁰. (12. kép) E metszethez, mely az Emlény 1837-es számában jelent meg, Kunoss Endre, a „Bústavi” néven is megjelenő költő írt „Sértett Galamb” címen verset. Ez a költemény is az ábrázolásnak a morális hagyománnyal való kapcsolatáról tanúskodik. E versben a leány anyja is megszólal, s így inti a galambot ölelgető – értsd: lelki tisztaságát őrző – leányát:

„Leánykám! ha ígérted a szent fogadást
az árva galambtul a hű ápolást
Elvonni ne merjed!
mert esküszegésre ha lész kapható
megbűnteti vétked a nagy bosszuló
S bűndíjad örökre kiterjed!”³¹

Az örök kárhozát emlegetése csak az eredeti morális jelentéstartalom ismeretéből magyarázható, önmagában nem. E vers és a metszet népszerűségét mi sem jelzi jobban, mint Laccatáris Demeter két változatban is megfestett műve³². Az egyiken a leányt piros-fehér-zöld színekbe öltöztöten látjuk viszont, amint a támadó sassal szemben elszántan védelmezi fehér galambját. Tartalmaz e kép politikai utalást is? Bizton nem állíthatjuk, de talán nem is kizárható. A másik képen romantikus tengerparti tájba helyezte a festő a galambos leány és a sas jelenetét³³. (13. kép)

A húszas-harmincas években megjelenő almanachok kedvelt képtípusa volt az olyan ideálalak is, mely portrészerű címmel jelent meg. Ez esetben a *realizmus iránti igényt pusztán a címadással elégítették ki*³⁴. Néhány olyan portréváltozatot is ismerünk azonban, mely bizonyosan nem ideálképként, hanem konkrét személyek portréjaként készült. Galambbal a vállán festette le magát Dukai Takách Judit költőnő, de a festők másutt is szívesen alkalmazták ezt az attribútumot: Canzi Ágost³⁵, Orlay Petrich Soma³⁶, Weber Henrik³⁷, Klimkovits Ferenc³⁸, Benczúr Gyula³⁹, Pállik Béla⁴⁰, éppúgy odafestették modelljeik képére a galambot, mint bécsi kortársaik, Daffinger⁴¹, Kupelwieser⁴², Amerling⁴³, vagy Waldmüller⁴⁴. Ez utóbbi többször is felhasználta. A biedermeier realizmus fő képviselőjének e művei arra figyelmeztetnek bennünket, hogy a természetelvű felfogás még nem jelentette egyben a régi képi toposzok és szimbólumok használatának elkerülését is⁴⁵. Jellemző módon, Waldmüller képéhez – akárcsak Barabáséhoz Pesten – vers is készült, Grillparzer írt róla „Unschuld” címen népszerű költeményt⁴⁶. (14. kép).

Az ábrázolásokkal kapcsolatos realizmusigény sajátos sorsára enged pillantást vetnünk Mezei Ilkának, Mezei Lajos kolozsvári festő leányának fiataalkori portréfotója is⁴⁷. (15. kép) A leány ölében ülő fehér galamb jelentését valahogy ilyenformán fordíthatjuk át szavakra: itt látható Mezei Ilka szűz leány korában. A fotográfiának – ennek a realizmusigényt is kiszolgáló új műfajnak – eszközeit nemegyszer használták fel tradicionális képi kontextusban: az ideálképek kompozíciója, beállítása az új műfaj keretei között is sokáig irányadó volt⁴⁸.

Rövid kitekintésképpen érdemes az ártatlanság-kompozíciók további sorsára utalnunk. A szimbolizmusnak a 19. századi ikonográfiai tradícióval való élő kapcsolatát bizonyítja Rippl-Rónai József: „Kalitkás nő” című 1892-ben festett képe. A feketeruhás, karcsú, fiatal nő óvatos mozdulattal emeli magasba kalitkába zárt madarát, lesütött szeme, szemérmes arc kifejezése éppúgy a hagyományos „integritas” jelentésre utal, mint áthatolhatatlan sötét foltként megfestett, magasban zárt ruhája is⁴⁹.

A század fordulóján, majd az első világháború után nemcsak a „magas művészet” körében használták fel a régi képi toposzt⁵⁰, hanem az széles körben terjed el a populáris műfajok majd mindegyikében, levelezőlapokon, kézimunkaképeken, gyerekeknek szánt papírajtécikon, sőt szöveges konyhai falvédőkön is⁵¹.



1. J. B. Greuze: Leány galambokkal. 1770 körül. London, Wallace gyűjtemény

2. J. Raoux (?) „Ártatlanság”. Ideálképmás. 1730 körül





3. Correggio: Ártatlanság és Pán. Részlet a parmai Camera di San Paolo freskódíszéből, 1518–1520.

4. Wolfgang Resch: Az erényes asszony. 1520 körül



5. J. B. Greuze: Kislány halott kanárrival. 1770 körül. Edinburgh, Nemzeti Galéria

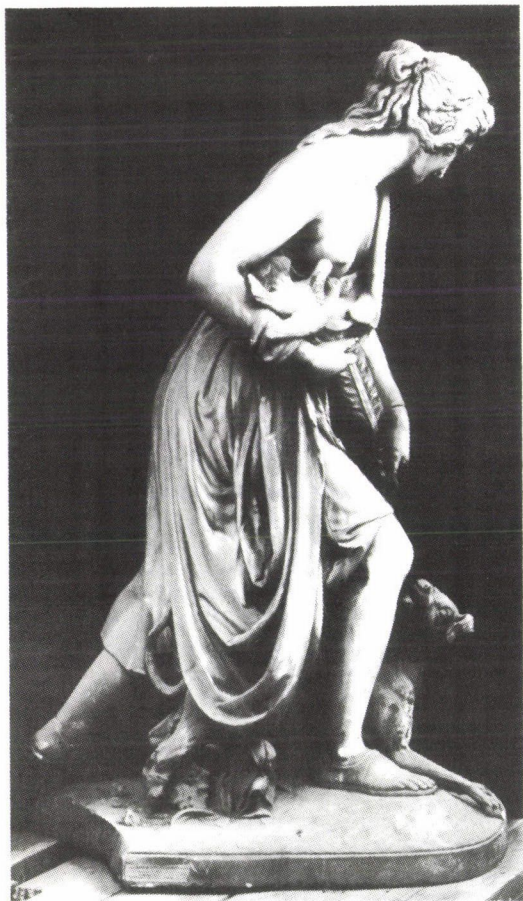


6. L. Mérimée: Ártatlanság. 1798.



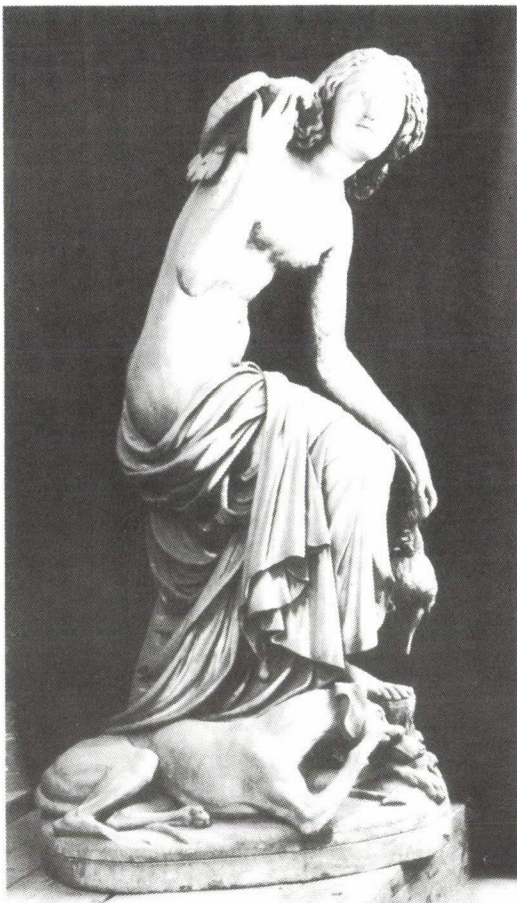
7. Molnár József: Galambvadász Ámor. 1883.





8. Engel József: Vadászat előtt. 1862.

9. Engel József: Vadászat után 1862.





10. F. Boucher: Galambposta és annak portréváltozata. 1760 körül



11. Barabás után Mähl: Galambposta, 1843.



12. T. Stewardson után W. Finden: Sas és galamb, 1837.

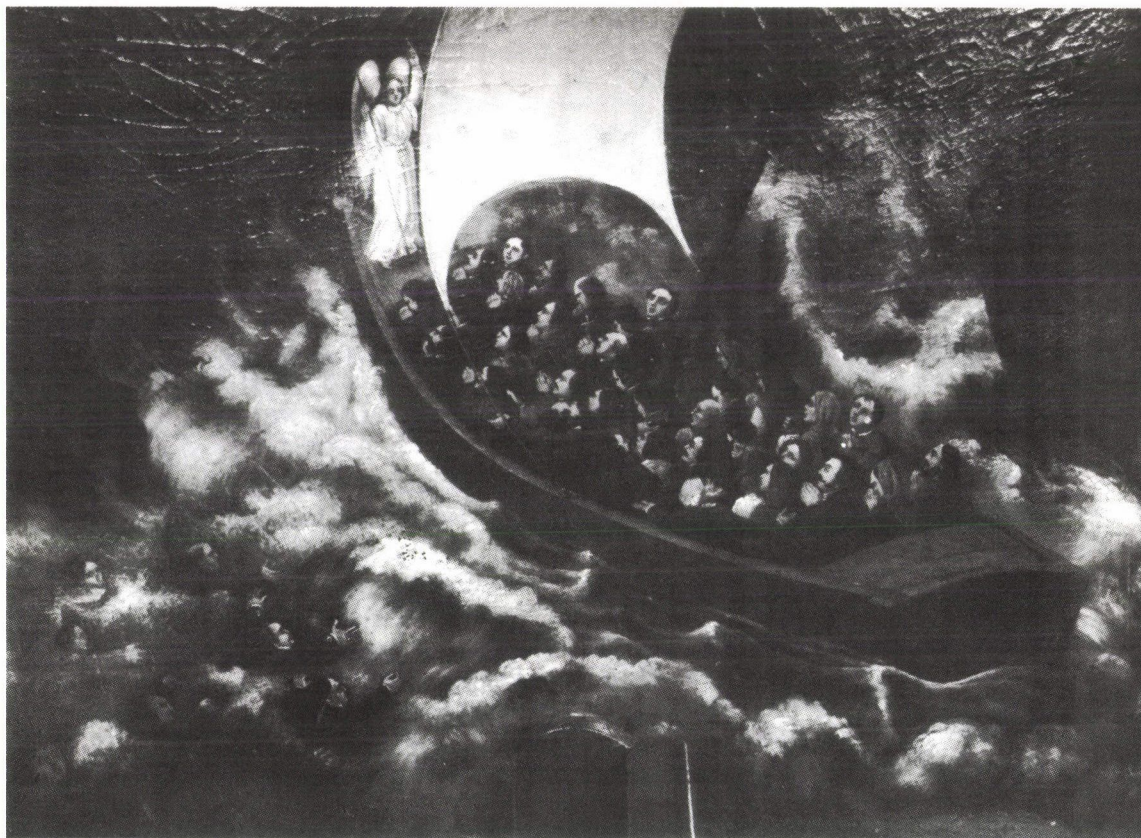
13. Laccaratis Demeter: Sas és galamb, 1840-es évek



14. F. G. Waldmüller: Ártatlanság, 1832.



15. Fotoportré fehér galambbal, 1900 körül



16. Pesky József: Az egyház hajója. Részlet a kerepesi temető kápolnájának oltárképéről, 1857.

A második világháború után újraértelmezve éledt fel. Mint a béke allegóriája jelent meg elsősorban az állam által megrendelt alkotásokon: emlékműveken, plakátokon, bélyegeken. Mindannyian úgy véljük – joggal – hogy a békegalamb nem az eddig tárgyalt galambokkal hozható elsősorban összefüggésbe, hanem a Genézis özönvízjelenetének olajágát hozó galambjával^{5 2}. De hogyan jön ehhez a szimbólumhoz egy nőalak? És miféle nőalakról van itt szó?

Ezek az ábrázolások formailag, elrendezésben igencsak közel állnak a korábban bemutatott „integritast” szimbolizáló képtípushoz, ideálalakhoz. A magam részéről úgy vélem, hogy ebben az esetben egy motívum kiürülésének és újfajta tartalommal való telítődésének vagyunk tanúi. A leány galambbal motívum elvesztette szüzességgel kapcsolatos régi értelmét: a háború utáni Európában a szüzesség régi társadalmi értéke feledésbe merült. Megmaradt azonban az „integritas”-ábrázolások régi, skolasztikus eredetű tartalma, mely itt elsősorban a politikai értelemben vett Integritást jelenti. Ma már senkinek sem jutna eszébe, hogy e szimbólumot – mint a romantika korában – a „privát szférában” használja fel, vagy alkalmazza^{5 3}. Az „integritas” szimbólum „privát” jellegének megszűnése e képi toposz történeti-társadalmi kereteinek megváltozását is jelzi.

Visszatérve az „integritas” szimbólum múlt századi alkalmazásának példáiból leszűrhető következtetésekre megállapíthatjuk, hogy a harmincas-negyvenes években fokozatosan előtérbe nyomuló realizmus-igényt a *tradicionális akadémiai formulák aktualizálásában* érhetjük tetten legelőbb. Az aktualizálás során nem következik be az eredeti jelentéstartalomtól való drámai elszakadás, hiszen jónéhány mű esetében a *jelentés a kettős értelmezhetőség, azaz a mindennapi és az általános síkján egyaránt mozog*. Az eddigi példák azt bizonyítják, hogy az e korszakban született művek még őrzik a tradicionális tartalom jó részét is. Vajon igaz ez más kerettémák esetében is?

A kerettémák, motívumok – mint ez az „integritas” ábrázolások kapcsán is nyilvánvaló volt – nem korlátozódnak egyetlen nemzet kultúrájára, hanem többnyire egész Európában elterjedtek. Jellemző lehet azonban egy-egy nemzet kultúrájára a kerettémák felhasználásának módja. Fontos megvizsgálnunk, hogy egy-egy nemzet kultúrája milyen kapcsolatban állt a képi hagyománnyal. Befejezésképpen ezért szeretném azt a távolságot vagy különbséget érzékeltetni, mely azonos kerettémán belül egy francia és egy magyar mű esetében jól megragadható. Ez a távolság mélyen rávilágít a magyar romantika szellemi habitusára, karakterére is.

Zichy Mihály „Mentőcsónak” című művét hagyományosan a magyar festészeti romantika egyik fő művének tartják, melyet nemegyszer vetettek össze Gericault „Medúza tutajja” című, emblematis fontosságú romantikus művével. Gericault alkotását úgy tekintik kutatói, mint amely az ún. „hajótörés” romantikus kerettéma felhasználásának fontos példája^{5 4}. Mivel ez a kerettéma – az „integritas” ábrázolásokkal szemben – viszonylag jól feldolgozott, itt mellőzhetjük annak szélesebb bemutatását. Röviden néhány emlékeztető mozzanattal Gericault képével kapcsolatban: művének ötlete egy konkrét esemény mintegy riportszerű bemutatásának szándékából eredt. Megformálása során a festő számos szemtanú elbeszélését használta fel és sok részlettanulmányt készített. Mint ismeretes – a valószínű hatás elérése érdekében – tutajt is ácsoltatott és azt maga is kipróbálta. Bár művébe végül számos akadémiai toposzt is beleépített, képét mégis voltaképpen monumentális riportáznak szánta. Már bemutatásának színhelyei is e szándékát tükrözték. Angliában panorámások adták városról városra a képet és mutogatták beléptidő fejében^{5 5}. A közönség – a panorámák anonim közönsége – úgy tekintett a műre, mint egy panorama részletére, s a sors kétségtelen ironiája, hogy Gericault vállalkozása végülis azért nem hozta meg számára a kívánt anyagi sikert, mert megjelent egy rivalisa egy teljes körpanorámával, mely hét jelenetben mutatta be a tutaj utasainak szörnyű sorsát.

Zichy képe nem hordoz semmiféle hasonló napi aktualitást, tradicionális rétege annál több. A viharban küzdő csónak utasainak magatartását a szerzetes által magasra emelt kereszthez fűződő viszonyuk határozza meg az együgyű gyermeki bizalomtól kezdve a konok és reménytelen elfordulásig. Jól értette a mű témáját a korabeli pesti kritikus, mikor „egy tengeri vésztlől elúzott hajóból csónakba menekedetteknek Istenbe helyezett reményük és hitük minőségét ábrázoló kép”-ről beszélt⁵⁶. A viharban küzdő hajó vagy csónak századok óta a küzdő egyház hagyományos szimbóluma. A hajóé, mely „fluctuat, nec mergitur” – hánykolódik, de nem merül el⁵⁷. „Hozzád kiáltottak és megmenekültek, benned bíztak és nem csalatkoztak”. A 22. zsoltár szavait illusztrálják a hagyományos „navicella” ábrázolások éppúgy, mint Zichy képe is⁵⁸. Művének lélektani mozzanatai, a különböző emberi reakciók reális ábrázolásának igyekezete – akárcsak az imént bemutatott „integritas” ábrázolásokon – itt is egy hagyományos kompozíció keretei közé illeszkedik, mondhatni annak fundamentumára épít. E kép minden realisztikus törekvése és hagyományos címe ellenére igen közel áll a régi, ún. hit-allegóriákhoz. Közbevetőleg emlékeztetnem kell arra, hogy Zichy korai, Bécsben készült képei közül néhány ezt a témát járja körül⁵⁹.

Hogy milyen volt a „navicella” ábrázolások képi konvenciója, mi minden tartozott bele abba a képi közhely-készletbe, melyet Zichy is ismerhetett, azt Pesky József néhány évvel későbbi pesti oltárképének részlete mutatja meg nekünk⁶⁰. (16. kép). A csónak orrában álló, keresztet felmutató angyal gondoskodik ezen az ábrázoláson a hívők hajójának csodás és sértetlen útjáról az élet viharzó tengerén, míg más hajók iszonyú hajótörést szenvedett utasai fuldokolva igyekeznek az igazi hit menedéke felé.

Zichy képének egyes elemeit – természetesen Pesky naív módján megfogalmazva és minden pszichologizálástól menten – itt is fellelhetjük: a kereszt értelmező funkcióját, a hajóban ülők naív bizodalmit, a hajón kívül fuldoklók csoportját, a viharzó tengert stb.

Összevetve a francia és a magyar művész viszonyát a „navicella” kerettémához megállapíthatjuk, hogy Gericault műve inkább a napi aktualitás fundamentumára, Zichy képe ellenben inkább az ábrázolási tradíciókra épít, ami jelzi a nyugati és közép-európai művész egymással nem összehasonlítható útját is. Zichy képének korszerűségét a „navicella” ábrázolások képi toposzának újszerű, lélektani realizmussal telített felhasználása biztosította, melynek eredményeképpen szinte egyetlen drámai pillanatba vonta és tette hitelessé a régi, ismert formulát, mintegy az életkép műfaji követelményeivel kibővítve a história illetve az allegória műfajába tartozó kompozíciót.

Nevezhetjük Zichy e tettét forradalminak?

Magam úgy vélem, hogy ezt a magatartást, a hagyományok ilyen erőteljes továbbélését, röviden megfogalmazva ezt a *felfogásbeli konzervativizmust* inkább tarthatjuk jellemzőnek és kontinuuusnak, mint az újítások radikalizmusát, konzervativizmuson nem valamiféle politikai pártállást értve, hanem a *hagyománykötötte ember világlátását* a mannheimi értelemben. Meg kell jegyeznünk, hogy a bécsi életképfestészet képviselőinek 30–40-es években készített műveit, J. Danhauser, G. F. Waldmüller vagy P. Fendi képeit is igen gyakran a tradicionális képi formulák hasonló felhasználása jellemzi⁶¹.

Az eddig bemutatott magyar példák – köztük Zichy képe is – szinte töretlenül illeszthetők a Monarchia más részein is megragadható „konzervatív romantika” vonulatába⁶². E „konzervatív romantika” hazai folyamatait és jellemzőit azonban csak egy közép-európai tágasságú kutatás lesz képes feltárni, mely a szűkkeblű és rivalizáló oppozíció helyett az európai, ezen belül a közép-európai folyamatokra és azok hazai modulációira fordítja fő figyelmét.

JEGYZETEK

1. A tanulmány több részletben kiegészített változata az ICO (Iconographisch Post, Stockholm) 1985/2. számában „Oskulden” cím alatt, valamint a „Die Taube als Unschuldssymbol” címen megjelent tanulmányok: In: *Man and Picture, Papers from The First International Symposium for Ethnological Picture Research in Lund, 1984.* Stockholm, 237–249.
2. A pszichológiai igazságnak mint kategóriának megjelenéséről a 18. században: DRESDNER, A.: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens.* München, 1915. Erster Teil. 209.
3. Motívum és stílus összefüggéseiről: BIAŁOSTOCKI, J.: *Romantikus ikonográfia.* In: *Régi és új a művészettörténetben.* Bp., 1982. 239–255.
4. Az electioelmétről: MAROSI E.: *Emlék márványból és homokkőből.* Bp., 1976. 39, 185–187, 192.
5. Az ideálokról az almanachokban: VAYERNE ZIBOLEN Á.: *Barabás Miklós az illusztrátor.* Műv. Ért. 1978. 28.
6. Az akadémiai doktrínák, az ideálfestészet hagyományairól a 18. századi francia művészetben: *Dresdner 2. sz. jegyzetben i. m. 143–145, 250–259.*
7. NYEMILOVA, J. Sz.: *Régi képek titkai.* Bp., 1979. 174–185. A 18. századi francia művészet kitűnő ismerője leírja attribúciós célú kutatásait két ideálképmással kapcsolatban, melyhez később megalapozatlan attribúciók tapadtak az ábrázoltak személyazonosságát illetően.
8. J. B. Greuze: *Leány galambokkal.* London. Wallace gyűjtemény.
9. PANOFKY, E.: *The Iconography of Correggio's Camera die San Paolo.* London, 1961.
10. BARNARDS, M.: *Speculum virginum, Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter.* Köln, Graz, 1955. 40–46. A szüesség értelmezésének teológiai összefoglalása: H. NOLDIN, S. J.: *Summa theologiae moralis. Compendium. De castitate. Oniponte.* 1961. Megfogalmazása szerint: „Carnis integritas, quod est virginitatis elementum materiale.”
11. KRETZENBACHER, L.: *Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bild-Erzählen zwischen Byzanz und den Abendlande.* Klagenfurt, 1971. 147–149. Taf. XXXI. A galamb magyarázatául az alábbi vers szolgál:
„Auch so trag ich ein steden muet
Gleich wie die Turtel taube thuet
Gen dem der mein Petgnoss soll sein
Nit am jm prech die trewe mein.”
12. LEVEY, M.: *Rococo to Revolution.* London, 1966. Taf. 11. Az ábrázolásokon ekkor és később is a kétféle virginitas szimbólum gyakran keveredik, vagy egyiket, vagy másikat használják. A leány galambbal ábrázolások egyaránt jelentik a lelki tisztaságot és az érintetlenséget is. Az allegorikus virginitas ábrázolások és a Mária ábrázolások sok ponton érintkeznek. Márának, mint „egyes galambnak” szimbolikus értelmezését fejti ki Telek József: „Egyes galamb azaz Boldogasszony templomba vitele napján” című prédikációjában. In: *Tizenkétcsillag korona.* Buda, 1768. 1387. (Una est columba mea.)
13. Néhány példa: Jan Raoux (1677–1734): *Leány galambbal.* Képe: Galerie Dobiaschowsky Auktion, Bern, 39. 1974. Nr. 532.; – J. Cheron sc. Michel van Loo után 1763.; *Nő galambbal.* Képe: Nyemilova 7. sz. jegyzetben i. m. Taf. 37.; Más attribútumokkal való összefüggésére (olajág, bárány, elefánt) forrás: DOLL, A.: *Iconologie für Dichter, Künstler, und Kunstliebhaber.* Wien, 1801. Ennek „Die Sanftmut” című lapját közli: BÖHMER, G.: *Sei glücklich und vergiss mein nicht.* München, 1973. 30.
14. JONGH, E. de: *Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende eeuwse genre voorstellingen.* In: *Simiolus.* 3. 1968/69. 22–74.
15. Jól illusztrálja e jelentését Jacob Cats „Proteus”-ában (1627) megjelent metszet és epigramma. In: HENKEL, A. u. SCHÖNE, A.: *Emblematum. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart, 1967. 749.; – Több példát bemutatott a témával kapcsolatban a braunschweigi Herzog Anton Ulrich múzeum 1978-ban rendezett kiállítására „Die Sprache der Bilder” címmel. 117–119.
16. Felirat Johann Elias Haid metszetén, melyet Godfried Schalcken képe után készített. Idézi: PIGLER A.: *Barockthemen.* 1974. Bd. II. 495.
17. A madár már az antik korban szerelem-szimbólum is volt. Lásd pl. Catullus: „Passer, deliciae meae puellae” című versét. Eddy de Jongh 14. sz. jegyzetben i. m. a libido-hagyomány későbbi forrásait is számbavevzi. A galamb Venusnak is szimbóluma volt. A Venus és „virginitas” ábrázolások összefüggéseire itt nem térhetünk ki.
18. E. de Jongh 14. sz. jegyzetben i. m. 4. sz. jegyzete
19. National Gallery, Edinburgh. Diderot e kép „természetességétől” és „naivitásától” úgy el volt ragadtatva, hogy kisebb novellát kerekített köré. *Dresdner 2. sz. jegyzetben i. m. 271.*; – A mű kétértelműségére utal: GONCOURT, E. és J.: *A XVIII. század művészete és egyéb művészettörténeti tanulmányok* című írásában. (Bp., 1975. 156.)
20. BECKER, W.: *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840.* München, 1971. Taf. 93. Becker nem ismeri fel a mű ikonográfiai forrásait, a képet „Éva” ábrázolásokkal hozza összefüggésbe.
21. Egykor Szende Loránd tulajdona. Galamb-vadász I–II. 1883.
22. A párdarab fehér ruhás szőke kislányt ábrázolt könnyező szemekkel, aki búsan tartja ölében a nyíllal keresztülfúrt szívű galambjának tetejét. Mögötte a kis Ámor, aki diadallal és szánakozással vegyes tekintettel néz áldozatára. TURCSÁNYI E.: *Molnár József.* Bp., 1938. Művek jegyzéke 320–321.
23. MNG. ltsz.: 2326.
24. Engel „Ártatlanság” című műve Benjamin Edward Spence (Liverpool, 1822 – Livorno, 1866) „Unschuld” címen metszet formájában is népszerűvé vált kompozícióját követi. A W. French által készített metszet Albert Henry Payne (1822–1902) által vezetett „Englische Kunstanstalt” lipcsei kiadó által „Unversum” címen 1842–50 között megjelenő füzetekben jelent meg. Spence művén tünik leányzó látható fedetlen keblekkel, amint galambját magához szorítja eteti.
25. MNG. ltsz.: 67.3N és 67.4N. Korábban özv. Thék Endréné gyűjteményében. A szobrokat

Engel már az ötvenes években megmintázta, de csak 1862-ben került sor kifaragásukra. Kiállítva az 1873-as bécsi világkiállításon, majd itthon az 1885-ös országos kiállításon. SZANA T.: Száz év a magyar művészet történetéből (Bp., 1901. 125.) megjegyzése a „pajzán” tematikáról azt bizonyítja, hogy Szana még ismerte a kompozíciós tradicionális jelentését is, mely később feledésbe merült. SOÓS Gy.: Adatok a 19. századi szobrászat történetéhez. Műv. Ért. 1963. 48.

25. Ma már szinte áttekinthetetlen a 19. századi ikonográfiai tradícióval foglalkozó irodalom. Egyik legfontosabb mű ezek közül: HOFMAN, W.: Das irdische Paradies. München, 1960.

26. A 18. század végének kritikája egyaránt követelte mind a „valóságű”, mind az „ideálnak megfelelő” előadásmódot. Lásd. Dresdner 2. sz. jegyzetben i. m. 250–258.

27. ANANOFF, A.: Boucher. Bd. I–II. Lousanne, 1976. Kat. 688–689.

28. A Barabás irodalom többnyire fanyalgya foglalkozott a képpel és értetlenül állt annak egykori sikere előtt, inkább a mű negédességét vette észre, rejtett moralizáló szándékát nem. Hoffmann Edith ismerte az „ártatlanság” allegóriákat, de ő is – akárcsak korábbi és későbbi kutatói a képnek – a „realizmust” kéri számon a mű kapcsán és az akadémiai normatívák hatását és fontosságát a korban alábecsüli. A mű kettős értelmezhetősége, rejtett moralizáló tendenciája, szándékolt kapcsolata a „magasabbrendűnek” tudott akadémiai ideálkompozícióval nem tűnt fel. Pontosan kifejtve: Barabás képe – a polgári illemnek megfelelően – azt fejezi ki, hogy a leányzó bár szerelmes levelet kap, de egyben ártatlan is! HOFFMAN E.: Barabás Miklós. Bp., 1950. 34–36.; – SZVOBODA G.: Barabás. Bp., 1983. 39–40.; – Itt soroljuk fel a Galambposta tematika néhány közismert hazai példányát: Marastoni Jakab 1846 (Pesti Műegylet, 1846, 230. kat. sz.); – Borsos József, 1855 (mgt); – uő.: 1861 (MNG. Ltsz.: F. K. 5516); – Kovács Mihály, 1885, (Egri Képtár).

29. Mahlknecht metszete az Íris 1843-as kötetében jelent meg. Lásd: Művészet Magyarországon. 1830–1870. MNG. Katalógus. 1981. 235. kat. sz.

30. Az „Englische Kunstanstalt” kiadott Henry Payne (1812–1902) alapította Lipcsében 1839-ben. Ettől kezdve igen fontos közvetítője az angol és francia polgári művészetnek. Heckenast üzleti kapcsolatban állt vele. Gesamtverlagskatalog des Deutschen Buchhandels. Bd. VII² Münster, 1883. 1828–1834; – Bd. XVI. 2, 2 1893. 2664–2668; – Heckenasttal való kapcsolatáról: VAYERNE ZIBOLEN Á.: Barabás M. az illusztrátor. Műv. Ért. 1978. 129.

31. Thomas Stewardson (1781–1859) képe után Finden acélmetszete az Emély 1837-es kötetében jelent meg. (38–46)

32. Mindkettő magántulajdonban.

33. Ez utóbbi datálatlan. A képi elemek – tenger, leány, sas, galamb, koszorú – sajátos módon összecsengenek Petőfi: „A szerelmes tenger” című versével és egyben hozzásegítenek a vers rejtett értelmének megfelfedezéséhez is:

„A leánya ott állt nem sokára
ahol tegnap koszorút kötött;
Koszorúja összetépve fekvék
Széteresztett fürtjei között.

Ottan állt, a tenger s ég között
Végtelenben járt tekintete,

Mint elfaradott galamb, amelyet
A sas helyről-helyre kergete.”

34. Például az Auróban 1835-ben „Henriette” felirattal megjelent ideálkép (Johann Mezler rajza, Krepp metszete), vagy Barabás „La Colomba” feliratú ideálképei a Vielliebchen sorozatban, nemkülönben hasonló eljárást követ Payne „Universon” sorozatának „Evelyn” feliratú lapja, mely több kép – köztük Weber Henrik portréjának volt kompozíciós forrása. VAYERNE ZIBOLEN Á.: 5. sz. jegyzetben i. m. 125–131. Az Auróra lapjára Zibolen Ágnes hívta fel figyelmemet, melyért itt mondok köszönetet.

35. Numvári Wether Olga portréja, 1851. MNG. Ltsz.: 6180.

36. Mihalovics Ilka portréja, 1856., mgt. KE-SERÜ K.: Orlay Petrics Soma. Bp., 1984. 92. kat. sz.

37. Magántulajdon.

38. Árverési Csarnok Katalógusai 1939.

LXXXIX. 242. kat. sz.

39. TELEPY K.: Benczúr. Nyíregyháza, 1964.

40. Magántulajdon.

41. Schattgotsch-Pejacsevich grófnő miniatűr-képmása. FUCHS, H.: Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Bd. I–IV. Wien, 1973. Bd. I. 189.

42. Constanze von Spaun képmása. 1834. FEUCHTMÜLLER, R.: Leopold Kupelwieser, Wien, 1970. 192.

43. Több változatban is megfestette, így Neuhauser számára 1832-ben, Erzhzog Ludwig albumába 1840-ben és gr. Nákó Sándor részére is 1840-ben. FRANKL, A. L.: Friedrich von Amerling. Ein Lebensbild. Wien–Pest–Leipzig, 1889.

44. Waldmüller „Unschuld” képeit feldolgozta: BALKE, F.: Ein Unbekanntes Kinderbildnis von Waldmüller. In: Mitteilungen der österr. Galerie 1970. 150–157.

45. Waldmüllernek a hagyományokkal szemben – különösen a harmincas-egyes években megfigyelhető magatartásáról: GRIMSCHITZ, B.: F. G. Waldmüller. Salzburg, 1957.; – A korábban kifejtett „Madárkalitka” tematika életképi alkalmazására példa e korszakból Waldmüller „Ébredő sejtelem” című 1843-ban festett képe is. E művet kiállította a Pesti Műegyletben, majd sokszorosításra is került. A képnek hasonló közönségsikere volt, mint Barabás Galambpostájának, a hazai kritika azonban megróttá a művészt. B. Grimschitz i. m. 64.

46. F. Balke 44. sz. jegyzetben i. m.

47. Mezei András tulajdona.

48. Példa rá az a prágai sztereo felvétel, melyet SCHEUFLE, P.: Praha 1848–1914. c. fotóalbumában közöl. Praha, 1984. 182.

49. E képet a kutatás mindaddig életképnek tartotta, holott inkább ideálképnek nevezhetnénk. Ugyanez évben Rippl másik, szintén szüzesség allegóriának tekinthető képet is festett „Karcú nő vázával” címmel. A hibátlan váza vagy kancsó is a szüzességet jelenti hagyományosan, míg a törött annak elvesztését. PIGLER A. a 16. sz. jegyzetben i. m. Bd. II. 575., valamint Die Sprache der Bilder 15. sz. jegyzetben i. m. 17.; Rippl szimbolikus képeiről: BERNÁTH M.: A Rippl-Rónai kutatás helyzete. Rippl-Rónai és a szimbolizmus. Ars Hungarica. 1982. 2. 207.

50. Stílustól függetlenül felbukkan mind a magyar, mind a külföldi modern művészetben is. Pl.: Gulácsy: Akt madarakkal. Miskolc, Herman Ottó

Múzeum. Ltsz.: P.77.137 – Picasso: Kislány galambbal. London, Aberconway gyűjtemény, majd metszetei között is immár „békegalamb” jelentésben.

51. Ezek feltárása és számbavétele kutatásunk adottsága, hiszen a más és más kulturális környezetben létrejött kiemelkedő művészi alkotások egymáshoz való hasonlítása nemegyszer téves eredményeket szül. Csupán a konkrét képi környezetnek, a festő által is élt mindennapok képi világának feltárása képezheti alapját nemcsak a művésztörténetnek, de egy szélesebb értelemben fogott néprajzi kutatásnak is. Teoretikus összefoglalása a módszernek: BRINGÉUS, N.-A.: Bildlore. Gidlunds. 1981. Németül: Callwey, München, 1983.

52. ARADI N.: A szocialista képzőművészet eredete. Bp., 1970. 235. és 85. sz. jegyzet.

53. A „használat” körének meghatározása képezheti csak az interpretáció alapját, ezért módszertanilag vitatható az olyan „levezetés”, mint pl. DITTMAR, H.: Symbol der Sehnsucht aller – Die Friedenstaube (Düsseldorf, 1959.) műve, mely az ókortól napjainkig mutatja e szimbólum „egyetemes” használatát.

54. HÜTTINGER, E.: Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert. In: Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts. München, 1970. 211–244.

55. OETTERMANN, S.: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main, 1980. 100–103.

56. 1847-ben. Idézi: BERKOVITS I.: Zichy Mihály élete és munkássága. Bp., 1964. A források ismerete ellenére Berkovits e művet mint a pesti árvíz élménye nyomán felbukkanó romantikus önkifejezés példáját tárgyalja. Zichy képét Ranftnak a pesti árvízről festett művével hozza kapcsolatba. Ranft 1838-ban festett alkotásának jelentős tartalmi újdonságát nem ismerték meg fel. E mű „modernségét” az jelenti, hogy aktuális jelenetet, valóságos eseményt kísér meg monumentális formában előadni, immár teljesen függetlenül az akadémiai tradíciótól. Ezt a művet – festője bécsi lévén – művészettörténetírásunk ez idáig nem tartotta a hazai művészeti fejlődés részének.

57. Páris városának jelmondata, melyet azonban közhelyszerűen szokás magára az egyházra is érteni.

58. KIRSCHBAUM, E.: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1972. Bd. III. 320–321.; Bd. IV. 62–67.

59. Meggyógyult, avagy imádkozó leány, 1845; Imádkozó asszony, 1845. Nem véletlenül

kapott ezek után Zichy megbízásokat oltárképekre is.

60. A Kerepesi temető 1857-ben készült oltárképe, főül Maria Immaculata, mellette Mihály és Gábor arkangyalok, alul a küzdő egyház „navicella” formában megfestett képe. Mi csak e részletét illusztráljuk.

61. A „navicella” illetve a „vihar a tengeren” romantikus kerettémát a német illetve az osztrák nazarénusok is többször feldolgozták a hagyományos ikonográfiai tradíció keretei között: Olivier, 1834; Führich, 1848; Schnorr von Carolsfeld, 1853; Cornelius, 1843.

62. Ideálképet „öltöztet” életképi kontösbe pl. P. Fendi: Eltört a korsó, Pigler 16. sz. jegyzetben i. m. Bd. II. 575.; F. Eybl: Hagymát áruló tót fiú, 1835. Sz. M. ltsz.: 3028; Egy história műfajába tartozó képet telített életképi mozzanatokkal Danhausen: A gazdag dőzsölő és a szegény Lázár című képe (1836), mely az alkalmazott pszichológizáló módszer tekintetében igen hasonlatos Zichy eljárásához. E témát másutt még bővebben szeretném kifejteni – Az osztrák romantikus festők és a magyar történelmi festészet kapcsolatát az Auróra illusztrációi kapcsán feltárta VAYERNE ZIBOLEN Á.: Kisfaludy Károly az Auróra képszerkesztője és illusztrátora. Műv. Ért. 1967. – Az Aurórában is közreműködő illusztrátorok, Schnorr von Carolsfeld, L. Russ, M. v. Schwind és a konzervatív romantikus írók. Zacharias Werner, Adam Müller és Friedrich Schlegel kapcsolatáról: FEUCHTMÜLLER, R.: Vom Lucasbund zur Wiener Spätromantik. In: Romantik und Realismus in Österreich. Ausstellung in Schloss Laxenburg, 1968. 47–48. A Schlegelek szerepéről és magyar kapcsolataikról: ZOLTAI D.: Romantikus kamaszévek. In: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások. Bp., 1980. 64–66., 698–699.; A magyar vonatkozásokról, illetve a „konzervatív nemesi romantika” német–osztrák kapcsolatairól: FENYŐ I.: Nemzet, népirodalom. Tanulmányok a magyar reformkor irodalmáról. Bp., 1973.; Az itt tárgyalt romantikus mozgalmak – különösképpen történelemszemléletüket tekintve – „konzervatív” nevezhetők. Szélesebb összefüggésben: MANNHEIM, K.: Das konservative Denken. (Első kiadása 1927). Egy részletét közli magyarul: Filozófiai figyelő, 1984. 2. 20–45.; A mannheimi „konzervatív gondolkodás-modell” történetudományi felhasználására fontos példa: NYIRI K.: Az osztrák emberkép. Konzervatív elmélet Hoffbauer-től Hayekig. In: Medvetánc. 1984. 2–3. 33–54.

Katalin Sinkó: Idealbild, Porträt, Genrebild. Gattungsfragen in der romantischen Kunst

Die Verbreitung des Realismus im 19. Jahrhundert bedeutete keinesfalls der plötzlichen Schwund der Darstellungskonventionen. Bei der Interpretation der Wirklichkeit stützten sich die Künstler noch lange Zeit auf einzelne bildliche Konventionen. Wir verstehen darunter weniger konkrete Kompositionen, die sich etwa durch die Verbreitung von Stichen beharrlich hielten, sondern vielmehr eine an bestimmte Formeln gebundene bildliche und verbale Tradition.

So zum Beispiel die sogenannten Idealgestalten oder Idealbildnisse, die im Laufe des 19. Jahrhunderts eine eigenartige Quelle der Genrebilder und der Bildnisse bildeten – sie wurden gleichsam mit den Merkmalen der „höheren Gattungen” (etwa Allegorien) versehen.

Nehmen wir ein konkretes Beispiel: eine Frauengestalt mit Taube als Idealbild lässt sich bis zu den Denkmälern der mittelalterlichen monastischen Kultur zurückführen, aus dieser Zeit stammt auch die

traditionelle Bedeutung dieser Darstellung. Es handelte sich dabei jahrhundertlang um das Symbol der seelischen und körperlichen Reinheit (*castitas, integritas*). Die lange Tradition dieser Darstellung – die enge Verbindung der Frauengestalt mit dem Vogel – hat aber auch in der vulgären Tradition eine Erklärung: der davonfliegende Vogel symbolisierte den Verlust der Jungfräulichkeit.

Die Darstellungen des *Themas* aus dem 19. Jahrhundert zeugen von der Kenntnis der Tradition und deren bewusste Anwendung. Die genrehaften Momente erscheinen zunächst in der Aktualisierung der Idealgestalten, in der genrehaften Anordnung der Attribute, in der „Inszenierung“. Die so entstandenen Genrebilder bewahren noch beide Bedeutungsschichten: den Inhaltsbereich der althergebrachten Komposition (Unschuld) und die aktuelle genrehafte Bedeutung (z. B. Taubenpost).

Dem Bedürfnis nach Realismus kam der Künstler zuweilen allein mit dem Titel nach: die Idealgestalt wurde nicht unter einem Titel, der auf die traditionelle symbolische Bedeutung angespielt hätte, sondern als Porträt dem Publikum vorgestellt.

Die *Integritas*-Darstellung (Frauengestalt mit Taube) erfuhr nach dem zweiten Weltkrieg einen neuerlichen Bedeutungswandel, sie wurde mit der Bedeutung „Friede“ bereichert. In dieser neuen Bedeutung ist weiterhin ein Teil der ursprünglichen „*Integritas*“-Bedeutung enthalten, aber mit einer gewandelten gesellschaftlichen „Umwelt“, denn es gehört nicht mehr in die private Sphäre, sondern in die breiteste gesellschaftliche Öffentlichkeit. In diesem Medium lebt die bildliche Formel als Symbol der „politischen *Integritas*“ weiter.

Die Rahmenthemen, Motive und bildliche Konventionen beschränkten sich meistens nicht auf die Kultur einer einzigen Nation, sondern waren im allgemeinen in ganz Europa verbreitet. Charakteristisch für die einzelnen Nationen ist die Art der Verwendung des Rahmenthemas. In der romantischen Malerei Ungarns zeugt die enge Bindung an Rahmenthemen – zum Beispiel an das *Integritas*- oder *Navicella*-Thema – von der konservativen Gesinnung der Künstler.

Adalékok romantikus művészetünk korszakolásához

Az alcímben foglalt feladat elvégzéséhez szükség lenne olyan tudománytörténeti áttekin-
tésre, mely a romantika szó megjelenését, tartalmát és annak változatait kísérné figyelemmel
a 19. sz. művészeti irodalmában.¹ Ezt a pótolandó hiányt tudomásul véve s nem helyettesítve
abból indulok ki, hogy a romantika kategóriáját nem használták a 19. sz. első felében itthon,
pedig tudjuk, a kor filozófiája, esztétikája, irodalomtörténete ismerte Herder, Hegel gondo-
latait. A művészettel kapcsolatban azonban a nemzeti stílus fogalmát alkalmazták általáno-
san. Így feltételezhető, hogy a romantika az irodalomtörténetből vagy az egyetemes művé-
szettörténetből került a magyar művészettörténet-írásba, utólag, amiből fogalmi és kronoló-
giai zavar keletkezett.

Egy stílusfogalom használata az érintett művészet történeti fejlődésének felfogását és
ismeretét feltételezi, ami a 19. század első kétharmadában még nem jellemzi a magyar művé-
szeti irodalmat. Így a hegeli értelemben a művészeti tudat fejlődését leíró művészettörténet
is hiányzott.² A még nem individualizálódott stílusfogalmaknak köszönhetően a stílusplura-
lizmus korában a differenciálás sem történt meg. Nem így az irodalomban. Irodalmi szemé-
lyiséget épp ezért választottam témám alapjául. Irodalomtörténeti értékelését összevetve az
alakjához és életművéhez kötődő képzőművészeti alkotásokkal, stílusváltozások és -módosu-
lások világosodhatnak meg előttünk. Petőfi Sándort pedig azért emeltem ki, mert élete és
aktív utóélete felöleli azt a kort, ami – kisebb-nagyobb eltérésekkel – a romantikát jelenti
szakirodalmunkban.

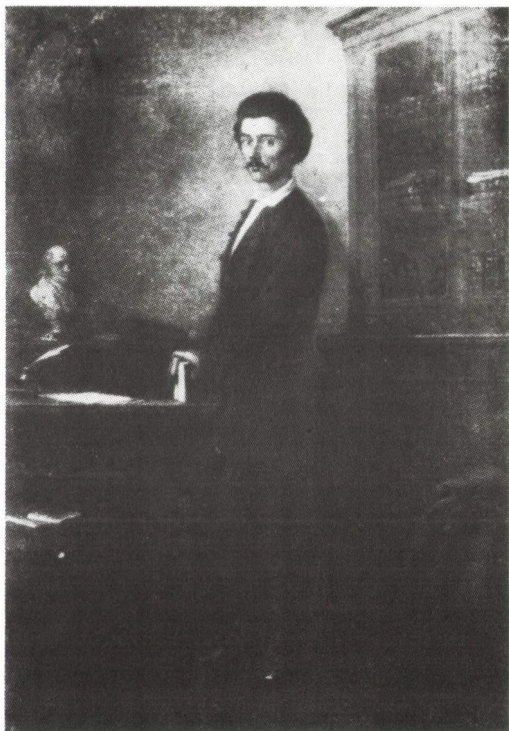
Igaz, Petőfiről szólva ódzkodnak a kortársak a stílusmeghatározástól, s ez nehezíti a fel-
adatot, de elfogadhatjuk Németh G. Béláét, miszerint Petőfi költészete a romantika realiz-
tikus áthangolása, romantikán belüli lírai realizmus,³ s mint ilyen, a nemzeti romantikát az
1840-es évektől lassan felváltó népiesség polgári realizmusának képviselője akkor, amikor a
romantika virágkorát élte Európában.⁴ Művészettörténet-írásunkban a 40-es évek vagy a bie-
dermeier koraként (Genthon István) szerepel, vagy a nemzeti művészetben a klasszicizmust
követően itt-ott megjelenő európai romantikus hatás kap hangsúlyt (Zádor Anna) értékelé-
sében, illetve a reformkorit követő nemzeti művészet polgári realista szakaszának nevezik
(Németh Lajos).⁵ Ha Petőfi képmásait tekintjük, ez utóbbi véleményt igazolja Barabás Mik-
lós három arcképe, Orlai Petrics Soma eredeti, enteriőrös Petőfi-portréjának (17. kép) és
ugyancsak ismeretlen helyen levő, 1849-es Petőfi Mezőberényben c. festményének⁶ bieder-
meier realizmusa, ami valódi realizmussá is tudott válni Orlai 1848-as Petőfi-mellképén⁷
(18. kép). Hozzátevé, hogy a 48-as Barabás-kép és Orlai enteriőrös festménye bizonyos, nem
festői elemekben (fejtartás, nemzeti, szabadság- és szerelemszimbólumok)⁸ romantikus voná-
sokat is tartalmaznak, ami a forradalmi és szabadságharcos indulatoknak természetesen velejáró-
ja volt az évtized végén. Az érzelmeknek inkább fogalmi jellegű kifejezői lévén azonban
ezek az attribútumok még a romantikát előlegző szentimentalizmus kelléktárából erednek.
A forradalmi eseményeket is kis, realista igényű lapokon örökítették meg, melyek össze
sem vethetők az európai forradalmak nagyromantikus alkotásaival (Delacroix, 1831).

Petőfi halálával s az önkényuralom beálltával a Petőfihez kapcsolódó műveken végigkö-
vethetjük a „polgári realizmus” kisebb-nagyobb mérvű összefonódását a romantikával.
Romantika és realizmus aránya tulajdonképpen megfelel annak, ahogyan a világszabad-
ság hírnöke és mártírja vagy a népies dalköltő kerül előtérbe Petőfi személyiségéből, párhuza-

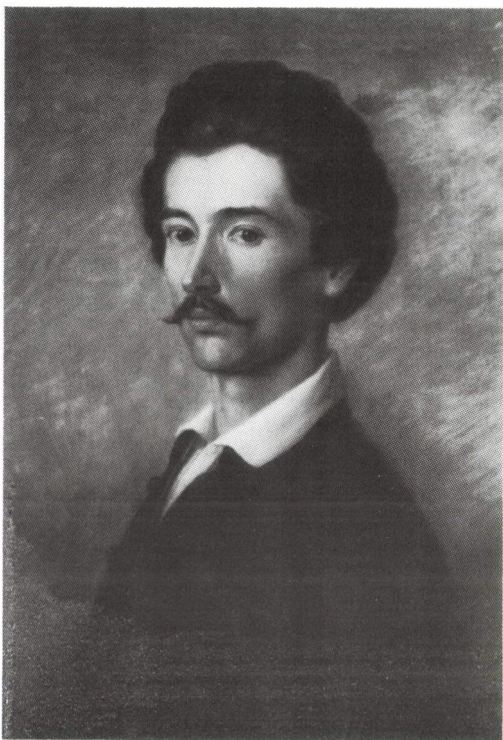
mosan irodalomtörténeti értékelésével, aminek alapvetése Pulszky Ferenc 1847-es kritikájának kétféle Petőfi-képe volt,⁹ s amely mindvégig ideológiai jellegű is; és párhuzamos a kor érzelmeivel, melyek inkább történelmiek voltak. A Petőfi-arcképek így együtt írnak meg egy ideológia- és művészettörténetet, oly korban, amikor nálunk a művészet még nem autonóm. Ebből azonban nem következik, hogy a kor s művészete pusztán az ideológia felől lenne megközelíthető,¹⁰ de vele együtt igen,¹¹ hiszen ez a kor a szülője nemcsak az első „hivatalos” stílusnak Magyarországon, de az első európai érvényű stílusnak is, ami – mint látni fogjuk – ideológiából nem születhet.

1852-ben megjelentek Petőfi 1847–49 között született költeményei. 54-ben Erdélyi János és Gyulai Pál írtak róluk, utóbbi, Pulszkyval egyezően, a forradalmár, a gondolkodó Petőfit bírálva a népies dalíró érényeit emelte ki.¹² Az irodalomtörténet mai álláspontját, miszerint a romantikának a 40-es években indult realista és népies átalakítása töretlenül folytatódott tovább az 50-es években (a 70-es évekig)¹³, hitelesíti a kor Petőfi-kritikája. A képeket tekintve is elfogadhatjuk. A Hölgyfutár 1855-ös Magyar költők arcképalbumának Barabás-rajza vagy Orlai Petőfi szüleinél (19. kép) és Petőfi az egri kispapok között c. (20. kép) életképei, a Lotz alföldi tájfestését Petőfi költeményeihez hasonlító korabeli vélemény a dalköltőt élte.¹⁴

A Genthon István vagy Lyka Károly által új, romantikus korszaknak nevezett 50-es éveknek¹⁵ valójában csak a végén észlelünk változást, mégpedig több irányban.¹⁶ Ekkorra tudatosult – úgy látszik – a szabadságharc elvesztése, az önkényuralom súlya annyira, hogy művekben is megfogalmazódott a fájdalom, történelmi festményeinken szinte reprezentálódott (Székely Bertalan: II. Lajos holttestének feltalálása, 1860, Madarász Viktor: Hunyadi László siratása és Kovács Mihály: Perényiné temeti a halottakat, 1859). E különböző akadémizmusokat képviselő művek megegyeznek abban, hogy témáikat a történelemből veszik, de nem historizálnak, nemcsak a nemzeti romantika múltbafordulása, hanem kényszerű, az önkényuralom tiltásaiból eredő múltidézés is jellemzi őket. Akadémizmusuk többé-kevésbé romantikus felhangú, amit előidézhetett Petőfi romantikus látomása is: a mohácsi csatavesztés, a nemzethalál víziója jelent meg a szabadságharc idején írt Fekete-piros dal c. költeményében. Mindenesetre a legkevésbé romantikus, akadémikus kép lett a veszített szabadság(harc) első kultuszképe: Székely festményét megvették a Nemzeti Múzeum számára. Eljött az ideje, hogy eltemessük halottainkat – mondhatnánk képletesen Kovács Mihállyal. Petőfi alakjában is a visszavonhatatlan veszteség fájdalmát fogalmazta meg Orlai: Petőfi Debrecenben 1844-ben c. képén (1857, 21. kép) és a róla ugyanakkor készült litográfián, valamint a feltehetően 1860 körül a Petőfi Mezőberényben c. képről készült változatokon.¹⁷ (22. kép) Az előbbin olvasható: „Boldogtalan voltam teljes életemben”, az utóbbiakon pedig az Egy gondolat bánt engemet sorai. Romantikus érzelmeknek adnak hangot a feliratok s a debreceni kép szentimentális arckifejezése az egyébként biedermeier realista festményeken. A veszített szabadságharc és mártírjainak kultusza ezekben az években honvédemlék-tervekben is kibontakozott. Izsó Miklós sorozatán megfigyelhetjük, miként fonódott e kultusz egy alak: Petőfi köré. Elesett honvéd c. 1859-es (?) vázlatain¹⁸ egy-egy fájdalmasan magábaroskadó figura a nemzet sorsának jelképe (23–24. kép). A romantikus nemzethalál-vízió reális lehetősége folyamatos továbbélésére, Petőfi életéből éppen a halálát megörökítő, pesszimistikus világlátásra, mely csak megerősödött a sikertelen 1861-es országgyűlés után, Izsó Haldokló Petőfi c. két szobra (1864) a példa¹⁹ (25. kép). Ezeken a haldokló figura jelentését személyesen és a lehető legáltalánosabbn értelmezte egyszerre. Romantikus realista stílusuk első jele művészetünk európaibbá válásának,²⁰ ami tehát korábbi a Genthon által 1867 után jelzett kialakulásánál.²¹



17. Orlai Petrics Soma: Petőfi dolgozószobájában (Petőfi otthonában). 1848. ism. h.

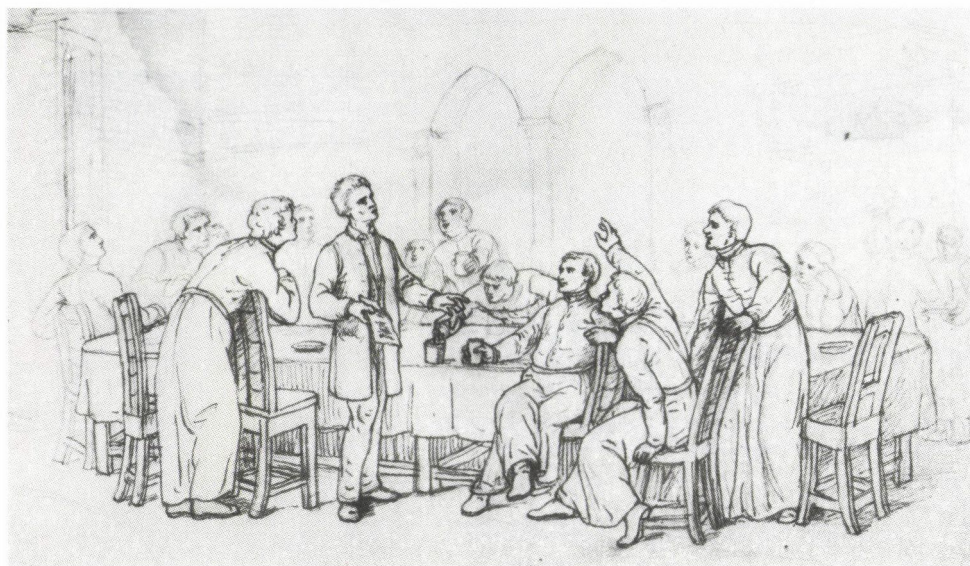


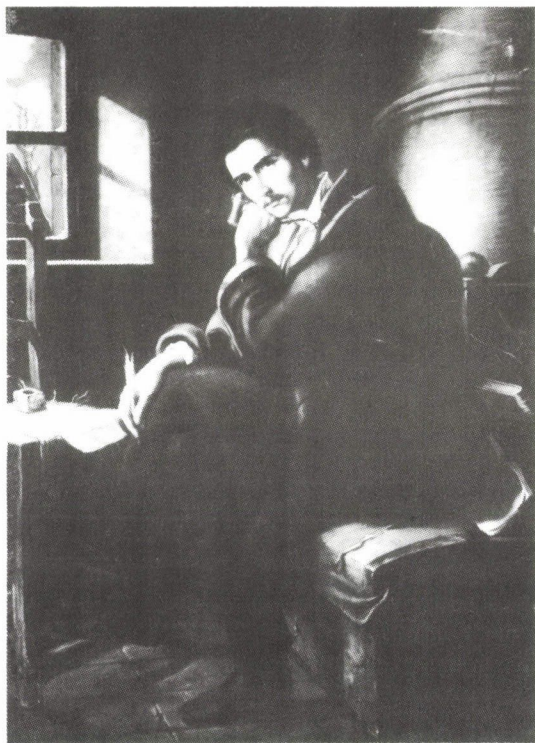
18. Orlai Petrics Soma: Petőfi arcképe. 1848. MTKCS



19. Orlai Petrics Soma: Petőfi szüleinél (Egy estém otthon). 1850-es évek első fele. Esztergom, Keresztény Múzeum

20. Orlai Petrics Soma: Petőfi az egri kispapok között. Vázlat. 1850-es évek első fele. MNG

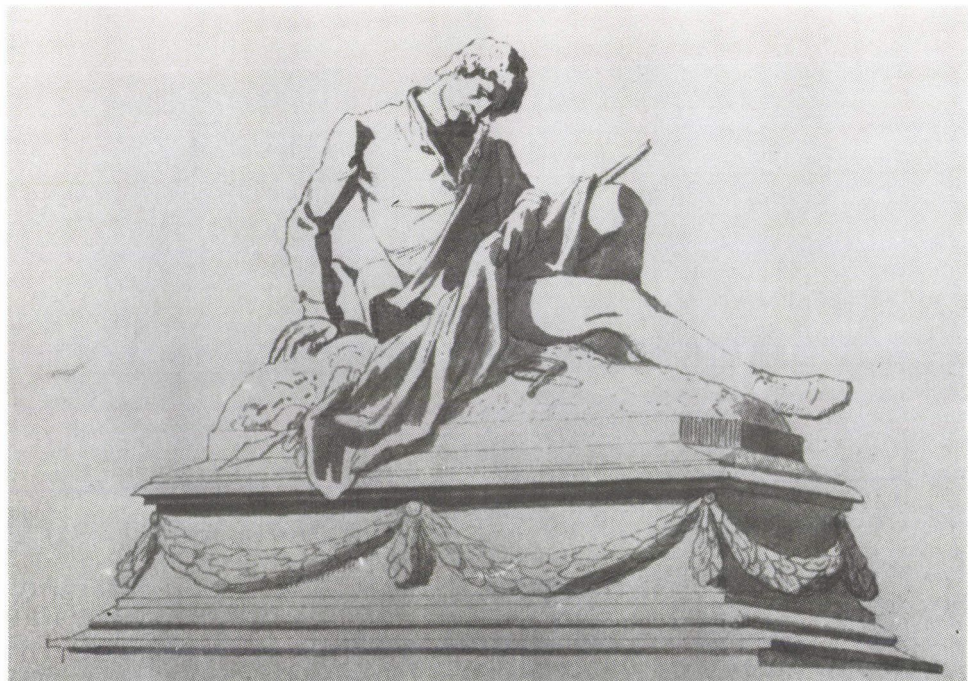




21. Orlai Petrics Soma: Petőfi Debrecenben. 1857. PIM



22. Orlai Petrics Soma: Petőfi Mezőberényben. 1860 k. Budapest, Asztalos György tul.



23. Izsó Miklós: Elesett honvéd. Rajz a VU 1870/1. számában

24. Izsó Miklós: Sebesült honvéd. 1869. MNG

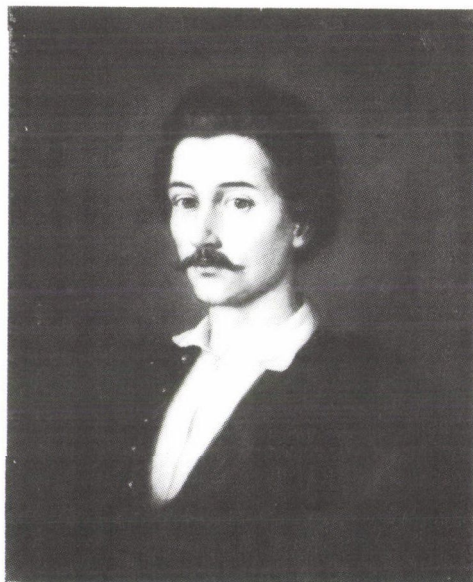




25. Izsó Miklós: Haldokló Petőfi. 1864. MNG



26. Barabás Miklós–Axmann József: Petőfi Sándor. 1860. PIM



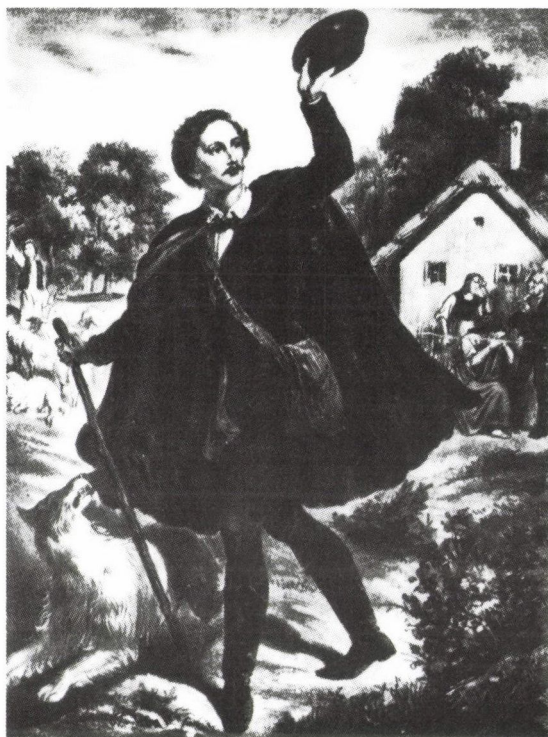
27. Orlai Petrics Soma: Petőfi arcképe vörös köpenyben. 1861 k. PIM

28. Lotz Károly–Marastoni József: Petőfi halála. 1863. PIM

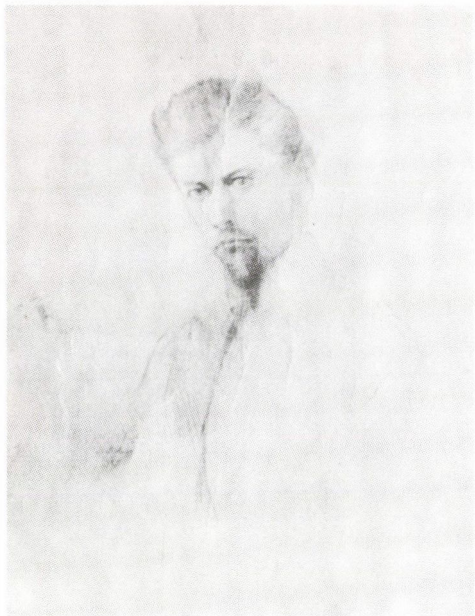




29. Lotz Károly: Szilaj Pista. 1860-as évek eleje. PIM



30. Munkácsy Mihály: Petőfi búcsúja a szülői háztól. 1866. PIM

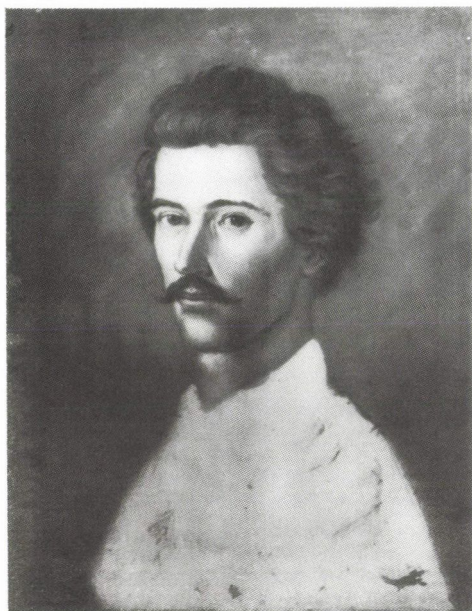


31. Jankó János: Petőfi Sándor. 1860-as évek közepe. Budapest, Illyés Gyula hagyatéka

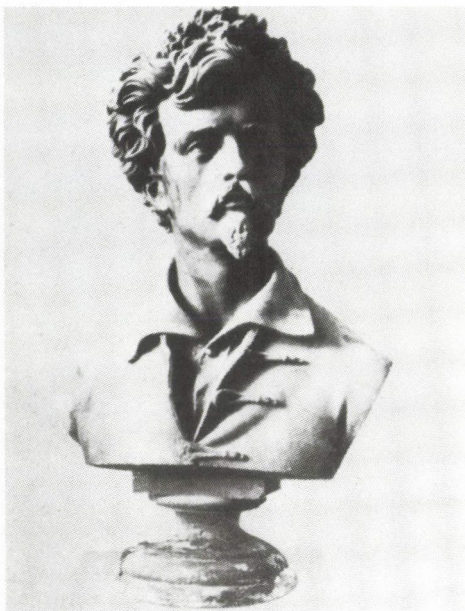


32. Pollák Zsigmond: Petőfi Sándor. VU 1869/1. sz.

33. Orlai Petrics Soma: Petőfi Sándor. Vázlat. 1875. Veszprém, Püspökség



34. Izsó Miklós: Petőfi Sándor mellszobra. 1873. MNG





35. Huszár Adolf: Petőfi. 1882. Budapest



36. Zichy Mihály: Talpra magyar! 1880. MNG

Az 50-es évek vége más tekintetben is változást hozott. Az a rövid ideig tartó pezsgés, mely politikai életünket jellemezte, nyomot hagyott a művészetben. A politika a kései reformkort elevenítette fel, s folytatni kívánta azt.²² Így az „életbizalom” költőjét állította középpontba a képzőművészet. Korai példája Züllich Rudolf fém mellszobra 1857-ből, majd 1860-ban Barabás újabb rajza nyomán jelent meg Petőfi Heckenast írói arcképcsarnokában (26. kép), Vahot a Petőfi-család tagjait ábrázoló litográfiát adott ki Grimm Dezső rajzában 1861-ben, 1860-ban gyűjtés indult a költő márvány mellszobrának elkészíttetésére, porcelán mellszobra is készült, végül Kiskőrösön felállították Dunaiszky László mellszobrát (1860), mely költői attribútumokkal jeleníti meg Barabás 48-as litográfiájának arca alapján Petőfit.²³ Petőfi alakja tehát összhangzani látszott az 1861-es országgyűlés reményeivel, Deák Ferenc híres felirati beszédével, mely függetlenségi jogaink történelmi igazolása volt. Talán Orlai Petőfi arcképe vörös köpenyben c., két változatban ismert portréját, melyek arca a 48-as mellképére emlékeztet, ekkorra tehetjük (27. kép). Ez a reprezentációval összefonódó Petőfi-kultusz realista szemléletű volt.

1861 után, mint Izó művei mutatták, a pesszimizmus felerősödött. Orlai ekkor festette meg mohácsi temetőjét (Perényiné a mohácsi csata után összeszedi a halottakat), s a családás-érzés nem változott a kiegyezéssel sem. Bizonyítja Orlai 1867-ben újra megfestett Petőfi Debrecenben c. képe, a Petőfi Mezőberényben 1875-ös változata és fametszetes sokszorosítása, Madarász Viktor Petőfi halála című, ugyanekkor készült, olajnyomatban terjesztett, Hazám feliratú festménye a haldokló költőről, s Orlai utolsó, készülő, újabb változata 1880-ból a Petőfi Mezőberényben c. művéről.²⁴

A 60-as évek első felében a másik út a kiegyezés előkészítése, a függetlenségi elvek feladása, a lassú újjászületés, amihez Petőfi alakjára nem volt szükség. De nemcsak az övére. Németh László jellemezte úgy e kort, hogy „megvalósította Széchenyi reformjait, és kiirtotta magából Széchenyi szellemét”, értve az utóbbit egyértelmű függetlenségi nyilatkozatait.²⁵ Lotz Károly Petőfi halála c. allegorikus litográfiáján feltámaszkodva látjuk a halott Petőfit, mint Napoleont Rude Napoleon ébredése c. szobrán, mégis elsőnek temeti el véglegesen az addig mindig élőként (életképiesen) ábrázolt, vagy eredeti (életében készült) portré nyomán újraalkotott, tehát élő alakként megjelenített Petőfit, megkoszorúzva, mint költőt (28. kép). Zilahy Károly Petőfi Sándor életrajzában (1864) különválasztotta a politikust és a népies dalköltőt, az előbbi azonnal ítélve el, hogy a magyar anarcho-szocialista érzelmű nép. Így a képzőművészetben is, legalábbis egy másik vonulatában Petőfi népies dalainak illusztrációi szaporodnak el. Az Ország Tükrében Than Mór, Lotz Károly (29. kép), Irinyi Sándor litografált életképei jelennek meg rendre-másra, köztük a János vitéz életképi jellegű jelenetei is.²⁶ Munkácsy Petőfi búcsúját festi meg a szülői háztól (1866), képéről litográfiák is készülnek (30. kép). A 40-es évek biedermeier realizmusának e végképp megkésett utóhajtásai már az álnépiesség eluralkodásával párhuzamosak, ami ellen az irodalmárok nem győztek küzdeni.²⁷ Gyulai 1874-es teljes Petőfi-kiadása számos ilyen illusztrációt tartalmaz.

Az évtized végére az igazi, pozitív Petőfi-kép megalkotásának lehetősége merült fel, realista művekben, melyek forrásai Barabás és Orlai Petőfiről készült eredeti képei ill. az egyetlen fennmaradt daguerrotípa voltak. Ez utóbbi után rajzolt Jankó János két arcképet (1864, 31. kép), fába metszette Pollák Zsigmond (1869, 32. kép), újrarajzolta a Magyarországra és a Nagyvilágra számára Székely Bertalan (1874), s fénykép is készült róla a 70-es évek végén.²⁸ Milyen volt Petőfi? – írta Vajda János 1870-ben. Magyar és európai, a polgár mintája, ugyanakkor eredeti és a magyar kultúra hívője.²⁹ Ez a realista szemlélet érezhető ki az egyetlen, dokumentum értékű Petőfi-arckép elterjedésében, a 70-es években. Barabás 48-as Petőfi-alakját újította meg leánya, Henrietta 1865-ös színes litográfiáján, aminek nyomán többféle sokszorosított grafika is készült. Orlaitól 1875-ben vette meg a Nemzeti Mú-

zeum 48-as Petőfi-portróját, ekkor litografálták is. Feltehetően a litográfiához készült a kép két fekete-fehér változata (33. kép). Petőfi otthonában c. enteriőrös képét is ekkor festette meg újabb változatokban, a mellkép arcát felhasználva. Ebben az évben már Petőfi 48-as proklamációját is közzéteszik.³⁰

A 70-es években a reprezentáció stílusa is megváltozott. A kiegyezés tette lehetővé, hogy Petőfi 1860 óta tervezett pesti szobrára gyűjtés induljon. 1871-ben Izsót kérték fel a mű elkészítésére. Márvány és gipsz mellszobra egy „ájtatosabb” és egy „hősiesebb”, egy korábbi Barabás s a 48-as Barabás-arc alapján készült (34. kép). Szoborváltozatai is két-félék: „Tied vagyok, tied Hazám, e szív, e lélek” – szavalja a Honfidalt jobb kezét szívére téve az egyik Petőfi, a hazaszeretetet költője. Esküre emelt jobb karral a Talpra magyart, a szabadságharc forradalmi indulóját mondja a másik. Ebben a mozdulatban nem általánosítható, egyszeri eseményt láttak a bírálók: márc. 15-ét, ami, azaz a szabadság tehát nem fért össze a kor világképével. Ezért Izsó a másiktól készített szobormintát. Huszár Adolf végül elkészült szobrán (35. kép) a kettőből egyesített egy jellegtelen figurát: balkezeében papírtekercs, jobbjá felemelve, de nem esküre, csak úgy, mint egy gesztikuláló színészé, merthogy a vázlat túl erőyes mozdulata a bizottságnak nem volt inyére. Úgy vélték, a szellemi tartalom rovására érvényesül általa az indulat.³¹ Hadd hivatkozzam párhuzamként Asbóth János Három nemzedék c. könyvére (1873), mely Petőfit (és Kossuthot) az alkotásra képtelen, lázas küzdés megtestesítőjeként jellemzi, kiknek életében dicsőség és iszonyat váltotta egymást, szemben Deákkal és Arannyal, kik a harmonikus alkotómunkát képviselik szemében. Nem kell mondanom, milyen egyoldalú megközelítés ez, hasonlóan a szoborbizottságé is, mely a kiegyezés szellemében a sajátos életműnek éppen sajátosságait faragta le, közömbösítette, azaz meghamisította. (Utóbb köztéri szobrászatunk általános gyakorlata lett ez, de már Széchenyi szobrának sorsát is jellemezte.) Az arányaiban nem tökéletes Izsó-tervek romantikus realizmusa tehát már nem a 67-et követő korszak stílusa, ahogyan Genthon írta, sokkal inkább a pusztá akadémizmus uralkodik el a kiegyezés kora reprezentáló munkáiban, amit Huszár alkotása bizonyít.

Összefoglalva tehát: e kis téma alapján úgy gondolom, érdemes a 30–40-es évektől kb. a 70-es évekig terjedő korszakot egynek tekinteni művészetünkben, s ezen belül kezdetben a (biedermeier) realizmust felmutatni, a romantika felvillanásával, ami továbbért az ötvenes években, kiüresedve még a 60-as években is. Az 50-es évek végén azonban valódi romantikus realizmus váltotta fel, ami eleinte együttélt a romantikus akadémizmussal. S amikor a 70-es évekre ez pusztá akadémizmussá válik, a realizmus is önállósodik.³² Ebből kiviláglik, a művészet korszakhatárai nem történelmiek, habár a kapcsolatok szorosak, s a dátumok alapvetően befolyásolják a stílusalakulásokat. Mégis, ha belső tagolásról beszélünk, az 50–60-as évek fordulóját emelném ki. Ekkor, Izsóval és a romantikus realizmus megjelenésével született meg az egyetemes művészettel és a többi művészetekkel egyező stílus az ún. nemzeti művészetben,³³ egyúttal le is zárva azt.

JEGYZETEK

1. Az irodalomtörténet elvégezte ezt a feladatot: SIPŐCZY Gy.: Kik mit neveztek magyar romanticizmusnak? Bölcsészdoktori dissz. é. n. ELTE Művészettörténeti Tanszék

2. Példaként említem az 1859-es, eredménytelenül végződő pályázatot, melyet a Műegylet írt ki egy összefoglaló magyar művészettörténetre.

3. NÉMETH G. B.: Türelmetlen és késlekedő félszázad. Bp., 1971.

4. HORVÁTH K.: A romantika. Bp., 1965. szerint ez a nagyromantika második korszaka.

ZÁDOR A.: Klasszicizmus és romantika. Bp., 1976.

5. GENTHON I.: Az új magyar festőművészet története. Bp., 1935. 43. ZÁDOR A.: Bevezetés. In: Művészet Magyarországon 1830–1870. Bp., 1981. I. 12–13. NÉMETH L.: Magyar képzőművészet a 19. század derekán. In: A művészet története Magyarországon. Bp., 1983. 337.

6. RÓZSA GY.: Petőfi Sándor képmásai. Irodalomtörténet 1951. 207–217. 1, 2, 7. tétel és KESERŰ K.: Orlai Petrics Soma. Bp., 1984. 26/a, 38.

tétel. Barabás 1. portréja és Orlai ugyancsak 1845-ös Petőfi Etelka sírjánál c. kis képe azonban még szentimentális, miként Petőfi korabeli versei

7. Rózsa: i. m. 9. tétel vagy Keserü: i. m. 22. tétel.

8. Barabás portréján a nemzeti színű szalag, Orlaién Béranger és Szendrey Júlia portréinak Petőfibre irányított tekintete.

9. PULSZKY F.: Petőfi Sándor összes költeményei. 1847. In: Pulszky kisebb dolgozatai Bp., 1914. 187–200.

10. KIRÁLY I.: Petőfi mint vízvázalóstó. In: Irodalomtörténet 1949. 169–183.

11. NÉMETH G. B.: Petőfi. In: Németh G. B. i. m.

12. ERDÉLYI J.: Petőfi. In: Divatcsarnok 1854. 841–847, 865–875. GYULAI P.: Petőfi Sándor és lyrai költészetünk. 1854. In: Gyulai Pál munkái Bp. é. n. III. 3–58.

13. NÉMETH G.: i. m. 15.

14. Barabás műve Rózsa: i. m. 14. tétellel azonos feltehetően. Az írókat és színészeket ábrázoló sorozat tematikája (VU 1856. VII. 6. 1238) is a 40-es éveket idézi. Orlai műve Keserü: i. m. 5., 6. tétel, melyek készülsi idejét ezúton pontosítanám, s az 50-es évek közepére tenném. Lotz Magyar tájképéről Simonyi Antal véleménye a Pesti Naplóban (1855. jún. 13.). In: YBL E.: Lotz. Bp., 1938. 36–37. Ezekben az években egyébként a Petőfiről megjelent kisebb írások is inkább visszaemlékezések, életrajzi jellegű publikációk: Jókai Mór és Tarka Életben, 1855, VAHOT I.: Petőfi Sándor. In: Budapesti visszhang 1856. 2. sz., vita szülőhelyéről 1857-ben.

15. Genthon i. m. 49. LYKA K.: Nemzeti romantika. Magyar művészet 1850–1867. Bp., 1982. 44–45.

16. Megegyezően az irodalomtörténettel: Németh G. B. i. m. 7–8.

17. A Petőfi Debrecenben Keserü i. m. 111/a és Rózsa i. m. 15/b tétel, a címbe foglalt 1844-es dátum hangsúlyosan a magánéletre és Petőfi versére utal, kikerülendő a cenzúrát. A Petőfi Mezőberényben egyik változata Keserü i. m. 39/b tétel, megrendelője Asztalos István, Békés egykori polgármestere (48–49-ben), az 1861-es országgyűlés képviselője, a másik (papucsos) változatot, nem ölénben, hanem asztalon nyugtatott kézzel, Szomor Lajos hódmezővásárhelyi jogász kapta a festőtől (1904-es vásárhelyi tárlat 116. sz. képe), valószínűleg megsemmisült. E két utóbbi kép tulajdonosai tehát a Petőfi utolsó állomásáról tudók, annak helyi jelentőségét ismerő környékbeli értelmiség soraiból kerültek ki, a képek 1861 körül készülhettek.

18. Említi őket SZANA T.: Izsó Miklós. Bp., 1897. 28–31.

19. MNG 8370 és 8371, datálva SOÓS GY.: Izsó. Bp., 1966. 23–24.

20. Zádor A.: Bevezetés. 17. is a 60-as évekre teszi ezt a fordulatot. Németh L.: i. m. 337. romantika és realizmus együttélését, reprezentatívá válását teszi ugyanezen évekre.

21. Genthon I. i. m. 42, 113. Romantika és realizmus összeolvadását valóban a magyar művészeti fejlődés sajátosságának tarthatjuk (138.), azonban nem a nemzeti jellemmel összhangban (140.), ha-

nem a megkésettésgből eredő stíluspluralizmusban és önkényuralomban kereshetjük okát.

22. NÉMETH G.: i. m. 8.

23. Züllich Rudolf mellszobráról VU 1857. XII. 27. 575. kiállítva a Műegyletben 1858-ban. Heckenast megrendeléséről VU 1859. V. 15. 236. Barabás mellképe Rózsa i. m. 20. tétel (1860), egy Heckenast-kiadású litográfia viszont 1858-as, Rózsa i. m. 19. tétel, az 1848-as Barabás-fej alapján készült. Vahot kiadásában Grimm Rezső litográfiája a Petőfi-családról a költő 48-as Barabás-féle arcával Rózsa i. m. 22. tétel. Petőfi-mellszobor készüléséről VU 1860. II. 12. 82., porcelán mellszobor készüléséről VU 1860. IX. 23. 475. Dunaiszky mellszobra kiállítva a Műegyletben 1860-ban, a felállított kiskőrösi Petőfi-emlékről repr. VU 1862. VIII. 24. (a mézkő mellszobor ma a kiskőrösi múzeumban, zsinóros magyar ruhában, könyvvel, koszorúval, lanttal, irattekercsrel ábrázolja a költőt). Orlai portréi Keserü i. m. 23. tétel. A 23/a 1848-as évszáma a MNG leírókartonjáról származik.

24. A Petőfi Debrecenben Keserü i. m. 111/b. A Petőfi Mezőberényben Rózsa i. m. 12. tétel vagy Keserü i. m. 40/a tétel, mely 1875-ös vétel a művészettől. Fametszete 1880-ból Rózsa i. m. 12/a. tétel. Madarász képe és olajnyomata Rózsa i. m. 29, 29/a tétel, Orlai új Petőfi képeről Pesti Hírlap 1880. jan. 18. 5.

25. Németh László: A Nyugat elődei 1932: Id. A föld megőszült. Bp., 1985. I. 13. Szerk.: Tóth Gyula

26. Than: Megy a juhász a számaron, PIM 63. 1285. Marastoni litográfiájában Az OT 1862. 45. Lotz-Marastoni rézkarcok a János vitézhez Az OT 1863. 293, 305, 317, 327, 337. Lotz-Marastoni: A négykörös szekér. Az OT 1864. 9. sz. műlap, Lotz: Illusztráció Petőfi Szilaj Pista c. költeményéhez. PIM 57. 296. Irinyi Sándor: Az árvalány Petőfittől. Az OT 1865. 297.

27. Gyulai i. m. Munkácsy képe Rózsa i. m. 28, a, b. tétel

28. Rózsa i. m. 4/f, g, c, d, a tétel

29. VAJDA J.: Milyen volt Petőfi? 1870. In: Kortársak nagy írókról. Bp., 1956. 105–6.

30. Barabás Henrietta litográfiája Rózsa i. m. 25. tétel és a, b, c. Orlai portréjáról Marastoni litográfiája Rózsa i. m. 9/a tétel, a két fekete-fehér változat Keserü i. m. 24. tétel, a Petőfi otthonában változatai Keserü i. m. 26/b és 27. tétel. SZINYEI J.: Petőfi proklamációja 1848-ból. In: Történeti Lapok 1875. II. 24. sz.

31. BUDAY J.: Petőfi Sándor szobrának leírása és története. Bp., 1892. 16. Izsó-mellszobrok Rózsa i. m. 37. tétel és MNG, Sárospataki Református Gyűjtemény, kiskőrösi múzeum. Izsó álló Petőfi-szobra Rózsa i. m. 37/a, b. tétel és három darab a MNG-ban.

32. A később jelentkező elekticizmusra példa Zichy Mihály romantikus indulatú illusztrációja a Nemzeti dalhoz (1880. Rózsa i. m. 39. és 39/a tétel), mely klasszicista előkép: David: Horatiusok esküje c. festményének kompozíciója nyomán készült (36. kép).

33. Horváth i. m. 10. A század második harmadában együttélő romantikáról és realizmusról. Németh G. B. i. m. 24.

Katalin Keserü: Wandlungen des Petöfi-Bildes. Ein Beitrag zur Periodisierung der ungarischen romantischen Kunst

In der ungarischen Kunstwissenschaft ist die Periodisierung nach Mitte des 19. Jahrhunderts problematisch. Früher erfolgte die Periodisierung nach historischen Daten: die Trennungslinien bildeten die Revolution von 1848/49 bzw. der Ausgleich mit Österreich im Jahr 1867. So entstand eine selbständige Periode der österreichischen Willkürherrschaft. Die Ausstellung „Kunst in Ungarn 1830–1870“ (1981) gab eine nach Jahrzehnten gegliederte Übersicht der Epoche. Diese Methode hätte auch in der Periodisierung ihre Berechtigung, könnte aber zu einer übertriebenen Gliederung führen. Die ungarische Kunst entwickelte sich damals noch unabhängig von der europäischen, so ist es nicht lohnend, von der europäischen Stilgeschichte ausgehend an die ungarische heranzugehen. Es ist daher zweckmäßiger, die Bestände an Kunstwerken im Zusammenhang mit der ungarischen Kulturgeschichte zu untersuchen. Deshalb habe ich ein Thema herausgegriffen, das sich mit beiden Bereichen berührt und sogar mit der stürmischen Geschichte dieser Jahrzehnte unmittelbar zusammenhängt.

Von Sándor Petöfi (1823–1849), der in den 40-er Jahren die ungarische Dichtung revolutioniert und auch in der Revolution eine bedeutende Rolle gespielt hat, wurden zu seinen Lebzeiten und nach seinem frühen Tod zahlreiche Porträts, Genre- und Kultbilder geschaffen, die ich bis etwa 1880, solange das Nachleben des Dichters lebendig war, überblicken möchte.

Für die vierziger Jahre ist noch die realistische Betrachtungsweise des Reformzeitalters charakteristisch: in der Literatur lässt sich – eben durch die Wirkung der Petöfi-Gedichte – die Wendung der Romantik zum Realismus sowie die Erweiterung des nationalen Gedankens auf das gesamte Volk beobachten. Die Petöfi-Bildnisse stehen im Zeichen des biedermeierhaften Realismus, zuweilen auch des reinen Realismus (Werke von Miklós Barabás und Soma Orlai Petrics). Diese realistische Tendenz lebt in den 50-er Jahren in den Genrebildern weiter, die ihr Thema aus dem Leben des Dichters schöpften. Ebenfalls übereinstimmend erscheint die Bewertung des Dichters in den beiden Jahrzehnten. Eine Änderung lässt sich Ende der 50-er Jahre nachweisen, obwohl infolge des kurzen politischen Aufschwungs nach dem ersten Jahrzehnt der Willkürherrschaft die ersten Kultbilder (erste Etappe der Repräsentation) noch überwiegend realistisch geprägt sind. (Der Biedermeierstil der Petöfi-Illustrationen der ersten Hälfte der 60-er Jahre, die also im zweiten Abschnitt der Willkürherrschaft entstanden sind, liegen nicht mehr im Strom der Stilentwicklung.)

Ende der 50-er Jahre erwacht – parallel zum Bewusstsein des Verlustes von Freiheitskampf und Unabhängigkeit – die romantische Idee des Todes der Nation einerseits mit einem romantischen Akademismus und romantischer Thematik, andererseits mit einem romantischen Realismus und zeitgenössischen Themen. Dieser romantische Realismus (Werke von Miklós Izsó) ist als ein eigenartiges Stilprodukt zu betrachten: die ungarische Kunst konnte in den 60-er Jahren durch die Verschmelzung zweier grosser lebender Stile der europäischen Kunst zu deren organischem Bestandteil werden.

In den 70-er Jahren erstarkt der reine Realismus, und zur gleichen Zeit wird der Petöfi-Kult offiziell kanonisiert (zweite Etappe der Repräsentation), dies verkörpert sich in Werken von akademischen, sodann von eklektischem Stil.

„Most egy új év kezdődik, ugyan mi új vad ideák fejlődnek ki a jövő 1844-ben?” – Ferenczy Istvánnak öccséhez írt szavai mélységesen jellemzőek a Mátyás-émlék küzdelmeiben megfáradt szobrászra, de egyszerismind plasztikusan villantják fel a történeti pillanatot, amelyben a klasszicizmus leáldozó fénye még bágyadtan keveredik a közeledő új ízlés, a romantika első sugaraival. Még és már: a régi formák és tartalmak kimerülése, üresedő sémáik és ugyanakkor az óvatosan és félszegen éppen csak beszívargó új formák és tartalmak írják körül azt a jó évtizednyi időszakot, amely a harmincas évek végétől 1848–49-ig tartott. Különös, átmeneti idők, amelyeket az „új vad ideák” bátortalan megjelenése éppúgy meghatározott, mint a megjelenésük keltette aggodalom és a régebbi nemzedék hűsége a tradíciókhoz. Ferenczy keserű kérdése egyidejűleg vonatkozott a Mátyás-szobor sorsára, és saját generációjának, stílus-eszményeiknek jövőjére, feleletet azonban nem várt, azt – önkéntelenül – maga adta meg, amikor Mátyás-émlék utolsó makettjét elkészítette. Vachott Imre még a legelső tervek idején így foglalta össze a legfontosabb, mindenkit már-már személyes erővel érintő kívánalmakat: „Ki művészetünk lényegéül a természeti valót, s nemzeti jellemi kitűnőségét óhajtja, méltán követelheti, hogy hajdani nagy magyart ... mint szobrászatunk első nagy műtárgyát, eredeti sajátos ideálban adja elő, s mint ilyenben az egész magyar nemzet legfőbb lelkületét, különösen némi büszkeséggel párosult komoly méltóságát ... ügyekezze kifejezni. S ez lenne a magyar szobrászat belidomának nemzeti iránya.” Hosszú viták után, meg nem győzve, inkább csak beletörődött és a méltó, nagy feladathoz ragaszkodva, Ferenczy átformálta Mátyás alakját, imperátori öltözet helyett nemzeti viseletbe bújtatta és – bár a koncepció egészét érintetlenül hagyta – megváltoztatott néhány részletet is. A Mátyás-kori faragványokat idéző ornamentika ugyanannak a képzelt korhűségnek a jele, mint a sírkamra belsejébe tervezett reliefek (Mátyás apja ravatalánál, Mátyás kibékülése Szilágyival) középkorias-reneszánszos „díszletezése”. Valami fátyolosan bizonytalan új hang ez, alig hallható, folytatása nem lesz Ferenczynél. A dolog felettébb gyanús: mintha a romantika szelleme lopózott volna be a szobrász szigorú, száraz „lakatosi” (Széchenyi szava) klasszicizmusába. Bágyadt és esendő fordulat ez pályáján a teljes visszavonulás előtt, halovány kísérlet arra, hogy végül is alkalmazkodjék az új idők ízléséhez, az „új vad ideák” kívánalmaihoz. Vachott ugyanis bírálatában a romantikus hős nemzeti ideálját és a romantikus stílus iránti igényt írta körül, olyan eszményeket, hősöket és olyan stílust, ábrázolásmódot, amely a harmincas évek irodalmának már eleven anyaga és alakítója volt, a festészetben már meghonosodott, és mindenk előtt a korszak magyar valóságából táplálkozott. A korszak irodalmi művei, Czauczig vagy Borsos festményei, az újságrajzok, a naplók, a levelek egyaránt árasztják magukból azt a különös, sűrű és életteli atmoszférát, mely a reformkori magyar társadalom mozgalmas, gyorsuló, kétségek, remények, küzdelmek között folyó életét meghatározta. A „nemzeti jellemi kitűnőségek” (Vachott) „jellemzetes, eleven és célirányos” (Henszlmann) alakjukkal, magatartásukkal, gesztusaikkal ott jártak, cselekedtek, viselkedtek a köznapi élet színterein, a családi életben, a társaságban éppúgy, mint a közjogi és politikai csatározásokban, az új típusú, a „szenvedélyek megrázó viharai”-ban élő, (Vörösmarty) romantikus hős hús-vér megtestesüléseként. Az embernek az a kikerülhetetlen (bár tiszteltelen) gondolata támad, ők bármely pillanatban készek arra, hogy valami szobortalapzatra emelkedve (ugorva?), egy korszak maradandó emlékeivé merevedjenek, bronzba, márványba. És mégis, ha a plasztika felé fordulunk, ha a Ferenczy utáni időszak

szórványos emlékeit szemléljük, szobrokban szinte nyomát sem találjuk ennek az ideálnak: nemesség és átszelleműtség helyett elfogódott és ügyetlen gesztusokba, szabadság és érzelmi hajlékonyság helyett ólomlábakon járó, avított formákba, megbicsaklott arányokba ütközünk. Hogyan lehetséges ez?

A negyvenes évek, amelyről most beszélünk, különös szerepet játszott a magyar szobrászat korai történetében. Ferenczy egy előző időszak és stílus gyermeke volt, aki öntudatos feladatvállalása, ambíciói és keserves igyekezete ellenére végül is társadalmi háttér, társadalmi igény és anyagi támogatás nélkül dolgozott két évtizeden át. És persze szobrásztársak, szakmai közeg nélkül is – csaknem légüres térben. Tevékenysége így aligha válhatott folytatható tradícióvá, annál is inkább nem, mert végül még a stílus is mintegy kifutott alóla. A romantika első jeleit, és főként a közönség lelkesedését a romantika iránt, valóságos sorscspapásként élte meg (jól mutatja ezt elkeseredett érvelése a Mátyás-tervek mellett), és mi is csak belátó mosollyal vehetjük tudomásul, hogy végül az új vad ideákat ő sem kerülhette meg. Ennek emlékét csak sötétedő daguerrotípiák őrzik, a gipszeket maga a művész megsemmisítette, de a „bűnjelekkel” a műveltebb társaság egyre növekvő igénye és vonzalma az újabb ízlés és eszmévilág iránt nem vált porrá. Ezt az igényttermészetesen az irodalom készítette elő és táplálta, aztán irodalmárok, elsősorban irodalmilag művelt társaságok ápolták és gerjesztették, és lényegében ők voltak a művek szerény mecénásai is. Ha a Mátyás-emlék ügyét mozgató társaságot, a Szoborcsarnok Egyletet vagy az ötvenes évek néhány emlékművét állító kicsiny köröket vesszük szemügyre, világosan kell látnunk, hogy ez az igény lényegében sem szélességében, sem mélységében nem fogta át a magyar társadalmat, a középrétegekre, pontosabban a középrétegek csoportjaira korlátozódott – ez egyúttal az anyagi támogatás, a mecénatúra, a szobrászat esetében ugyancsak döntő alakítóerő mértékét is megszabta. És így nem csodálkozhatunk, ha az, amit romantikus szobrászatnak nevezünk, nem a klasszicizmusból kiágazó, ellentétekből születő folyamat eredménye, sokkal inkább szétszórta, töredezetten, egymáshoz nem, vagy csak alig kapcsolódva született kisplasztikák, portrék, dekoratív épületdíszek ritkás sora. Ezek a negyvenes években készült művek szerényebb képességű és tanultságú szobrászok munkái, amelyeknek legfőbb érdemük létük és a plasztikai értéktől, vagy a nagy stílus belső erejétől független propagatív szerepük, hazafias, nemzeti érzésekre apelláló hatóképességük. Kétségtelen, hogy a romantika előkészítői, népszerűsítői, ideológusai és kritikusai, de a különböző műpártoló társaságok, emléksobrok emelését szorgalmazó csoportok – éppen műveltségük litterátus jellege miatt – felismerték azt az erőt, amely szoborban, mint nyilvános helyeken, a közfigyelem és közszemlélet előtt megjelenő „műemlékben” rejlik; azt az erőt, amely csaknem az írott szó súlyával képes eszméket, gondolatokat sugározni, tudatosítani, a nézők választát provokálni és reakcióikat egy centrumba összpontosítani; s végül felismerték azt az erőt is, amely – a szobrok sokszorosíthatósága által – ezt a hatást kiterjeszteni és megsokszorozni képes. Nem véletlen, hogy a negyvenes évek folyamán több olyan terv született meg – akár magányos kezdeményezés formájában (Alexy uralkodóhadvezér-sorozata, 1844), akár társadalmi egyesületek céljaként (Szoborcsarnokot Létesítő Egylet, 1846), akár ideáltervek alakjában (Mednyánszky Alajos emlékmű-sorozata a Duna mentén, 1843, Széchenyi Üdvöldéje, 1843) – amely végső soron a jelen és a múlt, az aktualitás és a történelem párhuzamaival, a kiválasztott példákkal egyaránt a nemzet-tudat területét érinti, hőseivel – elsősorban a Hunyadiakkal, a nagy királyokkal, hadvezérekkel, a kiváló írókkal, tudósokkal, de még a meg nem nevezett, „a harc vészei és a tanácsstermek vitái közt kitűnt nagy férfiak” (Mednyánszky) alakjával is – a nemzeti hős és a romantikus ideál plasztikus képét rajzolja fel.

A nemzeti hősök, a nemzeti történelem alakjai, a nemzeti múlt megörökítésének, ábrázolásának és kultuszának, vagy tágabban értelmezve, egy nemzeti kultuszhely megteremtésé-

nek gondolatát először Ferenczy István Mátyás-émléke fogalmazta meg, és ha személyes sorsa elszakadt is tőle, e gondolat tovább élt, formálódott a következő években, mások kezén. És nem véletlenül erősödött meg éppen akkor, amikor a reformkor társadalma felfelé, 1848–49 csúcspontjára tartott. Szomorúan és tárgyilagosan kell azonban látnunk azt is, hogy a szoborcsarnok-eszmék és nemzeti pantheon-ideálok gyönyörűen heroikus lendülete sohasem találkozott össze a realitással: a Szoborcsarnok Egylet Züllich Hunyadijával együtt valószínűleg a történelem sodorta el; Alexy a pozsonyi országgyűlésen akart pártfogót találni bemutatott terveinek kivitelezéséhez és hiába; Mednyánszky ugyan még az egyes emlékek felállításának költségeit is igyekezett elosztani az arisztokrácia, a felső-papság, a nemesi családok és a nemzeti adakozás között, hogy némileg gyakorlati útra terelje a dolgot, de tervezete elsüllyedt az emlékezet útvesztőiben; Széchenyi röpirata irodalmi mű maradt, szobrok helyett szavak pantheonja. A társadalmat átfogó szellemi igények, anyagi források, mecénások és folyamatos szobrászati gyakorlat híján így maradt a korszak legaktuálisabb és legszenvedélyesebb gondolata, nagyszabású építészeti-szobrászati koncepciója, szobor-programja csupán „írott malaszt”, könyvekben és röpiratokban kutatható esztétörténeti emlék.

S így kell tudomásul vennünk azt a különös tényt is, hogy a negyvenes évek bátoratlan romantikus kezdeményei és az ötvenes évek második felében újrakezdődő romantikus portrészobrászat, emlékmű-plasztika és kisplasztika között ezek a tervezetek és nemzeti érzülettel buzgó, költészettel átitatott röpiratok jelentik a vékonyka folytonosságot, az összekötő szálát. Akár szimbolikusnak is tekinthetjük, hogy Mednyánszky a Duna folyása mentén felállítandó szobrok között a pesti parton egy üres talapzat elhelyezését javasolta (mint írta) „egy még élő hazánkfia számára”. Ez a talapzat átvitt értelemben is üres maradt még sokáig, míg a kismesterek (Dunaiszky László, Marschalkó, Schossel, Vay) és a nagy-iparosok (Geren-day) sokasodó „termelése” és apró eredményei közt Izsó művészetében a romantikus szobor megszületett.

48–49 és a következő évek valóságos cezúrát jelentettek a magyar szobrászat történetében is, valósággal eseménytelen, mozdulatlan, halott időszakot. A történelem földrengései a szobrászatot a legközvetlenebbül érintették, mind anyagi, mind szellemi-politikai következményeikkel. Alig ismerünk ebből az időszakból számbavehető művet (Ferenczy késői próbálkozásai, Schossel néhány portréja). A stílustörténelem ironiája, hogy ebben az ürességben jelenik meg Gasser Hentzi-szobra (1851), ez az izig-vérig romantikus monumentum neogótikus baldachinjával, a hős szívbemarkoló „beállításával”, középkori kosztümös mellékalakjaival, a müncheni iskola gördülékeny formaadásával. Ez a tökéletes romantikus mintakép azonban légüres térben áll (amíg fel nem robbantják majd), idegen marad hazai szobrászatunkban, ahol hiányzik a műfaji közeg, és idegen marad a nemzeti tudat számára is, ahol ellenszenv és gyűlölet kíséri.

Az ötvenes évek végén indul meg lassan a munka a műtermekben és műhelyekben; a szakmai buzgalomból és sűrűsödő magánmegrendelésekből születő portrék, a meginduló egyházi megbízásokból és városi feladatokból keletkező épületplasztikamelllett megjelenik az az emlékmű, amely mögött magányos polgárok (Tomori Anasztáz) vagy hazafiúi áldozatkészségtől vezérelt szobrász adakozókedvét kell felfedeznünk; a szaporodó pesti és vidéki kőfaragó-műhelyek tevékenysége nyomán (Gianone, Pécs; Brikmayer, Győr; Szandház, Eger stb.). A síremlék műfaja népszerűsíti leghatásosabban a romantikus stílus plasztikai formanyelvét, szobrászati fordulatait. Az első romantikus emlékművet, Züllich Rudolf Kisfaludy-szobrát (1860) a hatvanas évektől kezdve gyorsuló iramban követi a többi, s ha kivitelezésük és felállításuk olykor el is húzódik (Engel: Széchenyi, 1880; Izsó: Petőfi, 1882), maguk a típusok és a kompozíciók a hazai szerény, egyszerűségekre törekvő, és kissé lefokozott romantika születői. A romantikus köznyelv, eszköz és formátár lassan kész, az ideálok, a követelmények

lassan kikristályosodnak: nagy szerepe van ebben a korszak műkritikával foglalkozó szerzőinek (Kelety, Remellay, Osmós). Így hát megszületett a „nagy átlag”, a romantikus közeg, amelyből Izsó alakja és művészete kiemelkedhetett.

A szakirodalom boldogan hangsúlyozza azt a tényt, hogy Izsó az idősödő és visszavonult Ferenczy rimaszombati műhelyében inaskodva tanulta a szobrászat alapelemeit, s ilyenformán a klasszicizmus mintegy a romantikának adta át a stafétabotot. Megható kép elgondolni, hogy ott áll a magyar szobrászat három kiemelkedő alakja, Ferenczy, Izsó és Fadrusz (mert ő meg Izsó segédjeként kezdte pályáját), ott állnak egymás kezét fogva, s generációról generációra adják tovább a magyar szobrászat eredményeit. Megható, csak sajnos mégsem igaz, mert olyan folyamatosságot sugall, amely – sok különféle okból – nem jöhetett létre maradéktalanul. Szobrászatunknak ez a korai, klasszicizmus és romantika között tétovázó szakasza, de bizonyos értelemben a következő is, szaggatott, foghíjas és kissé „egérrágt”, kezdésekkel, újra-kezdésekkel és elakadásokkal teli dadogó történet. Ha van folyamatosság, az talán éppen Izsótól számítható: nem személyes varázssának, életműve kikerülhetetlen hatásának köszönhető ez, hanem sokkal inkább a kiegyezés körül megváltozott feltételeknek, az egész gazdaságilag-társadalmilag-szellemileg újra felfelé tartó korszaknak. Szerénytelenség lenne Fülep Lajos tanulmányai után Izsóról bármi ún. „okosat” mondani, így csak héhány közhelyszerű megjegyzést tehetünk itt. Legjobb műveiben, a Csokonai-tervben, az emlékműben, a terrakotta táncoló parasztokban, de még a hevenyészett vázlatokban és zsánerekben is (Sebesült zászlótartó, 1869, Czigány Laokoon 18.....) a legmagasabb szintre emelte szobrászatunkat és magát a stílust is, miközben ösztönösen meghaladta a stíluskánonok rendszerét. Egymaga egyszerre találta meg plasztikai elveit a mozgásban, eszményeit a romantika érzelmekkel átítatott, mozgékony, csapongó szellemében, feladatát a nemzeti művészet keretein belül. Mindez csak szavakban ilyen bonyolult: bármely terrakottája a teret minden irányban átható mozgásával, az emberi testnek mozgástól áthatott hajlékonyságával, a modulatnak, gesztusoknak dinamikus kifejezőerejével, az alakok egész habitusával, szó szerint vett magatartásával és lobogó személyességével egyszerű és minden elemzésnél meggyőzőbb képet ad Izsó romantikájának természetéről. Fülep hangsúlyozta, hogy Izsó művészete, szobrainak heves és robbanékony hangvétele „kora valóságának” mélységes átéléséből, az érzelmi azonosulás képességéből táplálkozott. Valóban ő az első, aki a Henszlmann által követelt „való élet”-et formálta szobrokká, úgy, hogy az „élet” nem vesztett elevenségéből és tüzeből, hanem átjárta az anyagot és a formát, átéltesítette azt. A személyesség, amely kortársaitól annyira megkülönbözteti, innen táplálkozik: Izsó nem „témákat” vagy „feladatokat” mintáz meg, hanem saját legbensőbb mondandóit, amelyek szerencsésen vágnak egybe egy korszak és egy nemzet mondandóival.

Az ötvenes és hatvanas évek során keletkezett szobroknál gyakran figyelhetjük meg, hogy témájuknál fogva (Kossuth-, Batthyány-, Széchenyi-portrék, allegórikus ábrázolások) valamilyen mértékben még az előző korszakhoz kötődnek, és így kissé megkésített eredményei egy feladatnak. Izsó is egy előző korszak feladatait oldotta meg, amikor az egyetemes és a nemzeti szobrászat kettősségét törékeny műveiben olyan lefegyverző egységgé olvasztotta. Művészete – bár egy egész generáció dolgozott körülötte – lényegében maga az „egyszemélyes magyar romantika”, mely halálával le is zárult. Épp elég későn. Izsó romantikus virtusából valami átszivárgott még Fadrusz fiatalkori szobraiba, egyébként azonban a hatvanas évek végétől ott toporgott egy nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb, simább és közömbösebb ízlésáranlat, hogy az évtized végétől óvatosan előretolja a klasszicizáló akadémizmus, realizmus, historizmus állásait. Amikor 1879-ben a Deák-emlékmű pályázatán Huszár Adolf tervét ítélte a zsűri kivitelre méltónak, a vak is láthatta, hogy itt egy merőben más szellem, új ízlés és ideál győzedelmeskedett.

„Ugyan mi új vad ideák fejlődnek ki a jövőben”? – Ferenczy aggodalmának most már semmi értelme nem lett volna. A magyar szobrászat felnőtt és berendezkedett, és már nem érezte úgy, hogy sorsa stílusokhoz van kötve. A szobrászok lépést tartottak a szaporodó feladatokkal és a stílushullámok felgyorsult mozgásával. Nagyvonalúan és tetterekészen várták az „új vad ideák” rohamát.

Márta Kovalovszky: Die Romantik in der ungarischen Bildhauerei – warum ja, warum nicht?

Die Verfasserin überblickt die Probleme der romantischen Bildhauerei vom Ende der 40-er Jahr bis zu den 80-er Jahren des 19. Jahrhunderts. Nach ihrer Auffassung dauerte die Epoche des langsamen und unsicheren Überganges vom Klassizismus zur nationalen Romantik von der 30-er Jahren bis etwa 1848/49. Am Beispiel der letzten Maquette des „Mathias-Corvinus-Denkmal” von István Ferenczy wird nachgewiesen, dass die romantische Auffassung nicht einmal den bedeutendsten Meister des ungarischen Klassizismus unberührt liess. Obwohl die bildhauerische Konzeption im Wesentlichen unverändert geblieben ist, versuchte der Meister mit der nationalen Tracht und weiteren kleinen Änderungen die Annäherung an den neuen Geschmack. In Literatur, Malerei und Kunstkritik haben die Grundsätze und die Ideale der Romantik bereits deutliche Konturen erhalten, in der Bildhauerei gab es jedoch keine Ansätze der Erneuerung. Dies lag einerseits am Fehlen des Mäzenatentums, andererseits an der Schwäche der gesellschaftlichen Nachfrage. Die Verfasserin betrachtet als zentralen Gedanken der ungarischen Romantik „das nationale Ideal des romantischen Helden” (eine Formulierung von Imre Vachott). In der Bildhauerei wird dies aber lange Zeit nicht zum Ausdruck gebracht. Es gibt keine organische Entwicklung vom Klassizismus in Richtung Romantik. Die Verfasserin bezweifelt die Auffassung, wonach dem Klassizisten Ferenczy in der Entwicklung der Romantiker Izsó gefolgt wäre und der Akademist Fadrusz seine Laufbahn auf Izsó gestützt begonnen hätte, somit liesse sich eine kontinuierliche Entwicklung nachzeichnen.

Die 50-er Jahre sind in der Bildhauerei von der Tätigkeit von Kleinmeistern, von Arbeiten architekturgebundenen und ornamentalen Charakters gekennzeichnet. Obwohl die öffentliche Meinung die propagative Wirkung des romantischen Denkmals erkannt hatte, sind beim Fehlen der kontinuierlichen bildhauerischen Praxis keine wahrhaft bedeutenden Werke entstanden. Das erste bedeutende Denkmal der Romantik war das „Kisfaludy-Denkmal” von Rudolf Züllich (1860). Zur Herausbildung des Stils der nationalen Romantik leisteten die zunehmend qualitative Architekturplastik und die Grabmalplastik ihren Betrag. Der bedeutungsvolle Schritt nach vorn erfolgte durch die Tätigkeit von Miklós Izsó, der den Stilkanon der Romantik bereits überwunden hatte und zum ersten Vertreter der individuellen bildhauerischen Selbstäusserung geworden ist. Die offizielle Annahme des „Deák-Denkmal” von Adolf Huszár im Jahr 1879 markiert bereits den Auftritt eines neuen akademischen Stiles in der ungarischen Bildhauerei.

„A mi kézműveseink ... tovább-művelődési alkalom hiánya miatt nincsenek azon helyzetben, hogy mások gondolatain és művein a magokéinak becsét mérhessék...”

Kossuth Lajos (Pesti Hírlap 1841. nov. 6.)

I.

Az iparművészetről szóló nemzetközi szakirodalom nem használja a romantika fogalmát általában sem korszak, sem stílusfogalomként.

A nyugat-európai iparművészeti irodalomban közismerten más alapokon történik a periodizálás, más a terminológia is. A hozzánk közelebb álló régiók csak legújabb iparművészettörténeti irodalmát tekintve két fő álláspontra szűkíthető a kör. Az egyik a romantika első felét az 1830-as évekig (ill. 1848-ig) lényegében az egyre inkább korszakfogalomná tágított *biedermeier*, későbbi szakaszát a *historizmus* fogalmába utalja, s mint annak első szakaszát „romantikus *historizmus*”-nak nevezi, alkalmazva az iparművészetre az újabb bécsi építészeti irodalom fogalomrendszerét.¹ A másik álláspont a kései *klasszicizmust* és a *neogótikát* már a 18. század végétől indítva a *historizmus* fogalmába érti bele, amelyet azonban általános fogalomként a 19. század közepétől használ.²

Nyilvánvaló, hogy a magyar iparművészetre csak részben alkalmazhatók ezek a javaslatok, olyannyira más nemcsak az iparművészet állapota és a művészetek más ágaihoz való viszonya, hanem elsősorban a társadalom képe, ennek következményeképpen az iparművészetnek a társadalomban betöltött szerepe is.

Számos résztanulmány és a látszat ellenére is, elég hézagosságok ismereteink a reformkor – és különösen az azt követő mintegy két évtized iparművészetéről, főleg részletkérdésekről és meglehetősen homályos és felkutatatlan, jelentős hányadában szétszórott, elpusztult tárgyi emléktárház a század második fele. A magyarországi iparművészettörténeti kutatás tehát még nem tette, nem is tehette fel magának a kérdést: mennyire vizsgálható a korszak iparművészete a romantika fogalmával.

II.

Elméletileg felvethető lehetne az iparművészettel kapcsolatban is a romantika néhány jellemző kritériuma. Felvethető lenne többek között például a művészi szubjektivitás kérdése, az eredetiség problémája, vagy hogy a romantikus attitűd mennyire lehet hangsúlyos kifejezője a rációval szembeni érzelmeknek. Vizsgálható lenne, hogy az iparművészeti alkotásban hogyan mutatkozik egyfajta múltbavágyódás, vagy az egzotikumba való menekülés, kifejeződhet-e benne az ellentétek hangsúlya stb., stb. Bizonyos motívumok még elemezhetők is ilyen módon, de ezzel csak felületi, külsőséges vonások közelíthetők meg, amelyek távol vannak a romantika megéltségétől, az elmélet ismeretétől, tudatos vagy akár spontán hatásától.

A korszak iparművészete alkotóinak Magyarországon nincsen meg a felkészültségük a 19. század húszas-harmincas éveiben ahhoz, hogy egy szellemi áramlat hatását felfogják. Ez alól nem akad szinte még kivétel sem.

Másképpen van ugyanis a kérdés feltéve. Az alapkérdést, azt, hogy az iparművészet képzőhelyi foka milyen reakció és mozgásteret tett egyáltalán lehetővé, egykorú funkciójának és állapotának vizsgálatával közelíthetjük meg.

III.

A 19. századi iparművészet történeti előzményeit a 18. század végéig kell visszavezetnünk. A céhes keretekben virágzó iparművészet fejlődésében a törés, a változás a 18. század hetvenes éveit táján megy végbe. A nemesi elszegényedés, az átmeneti megrendelő-hiány, igény és teljesítőképesség hanyatlása s ezzel bizonyos színvonal-esés nyilvánvaló. Ezen az állapoton kíván változtatni reformjaival a felvilágosult abszolútizmus. Az a szándék, hogy iskolázással, a szakmai ismeretek és bizonyos alpműveltség színvonalának emelésével felfrissítsék a kézműipart és kereskedelmet, Habsburg birdalmi program volt, de egybehangzott a felvilágosult magyar nemesek és értelmiségiek törekvéseivel is. Ez az iparfejlesztés 19. századra kiható szándékának *első hulláma* és a továbbfejlődés alapja az iparművészeti tárgyakat előállító, ekkor még főleg „kézműves-mesterségek”-ben. Sok megtorpanással és újrakezdéssel, de ekkor indul meg egy fejlődési folyamat, amelyben a mennyiségi növekedés gyorsabb és nagyobb, mint a művészi színvonal emelkedése. A jelleg polgáris, a szint, bármennyire is értékeljük, inkább a művesség, mint a művészet szférájába tartozik.

A harmincas évekre a „műtudományi és hasznos ismeretek” terjesztése követelmény lesz immár, és programszerű megfogalmazást is nyer 1838-ban Joó János egri rajztanár előszavában és vezércikkében az általa életrehívott Hétlapok első számában,³ amelynek – mint írja:

„Célja: Mesterségek tökéletesülésére vezető ismereteket és e részben jóízű terjeszteni; a' honi műszorgalom és ipar' növekedésére munkálni; s egyszersmind a' kézművesek' műveltségét előmozdítani.” Majd így ír:

„Aggódva vártam e' napot, és csak nem rég' is teljes kétségben valék, vallyon lapjaim, melyek' kiadására tiszta honszeretet és jószándék buzdita, megjelennek-e vagy nem? – Már néhány évек előtt, midőn honunk' állapotját bővebben vizsgálva, kézművészetbeni elmaradásunk olly igen elfoglalt, hogy némelly e' tárgyak-iránti nézetimet is közleném, kívántam ehhez hasonló lapokat megindítani; azonban a' nemjavallat, és sok oldalról mutatkozott egykedvűség elijesztének szándékomtól, melyhez különben is kevés bátorságom vala. Elmúltak ez évek, és honunk más alakban tüne-elő; nemtője feltámadt, éléde minden, és hévvel buzga szép, jó, hasznos és dicső iránt; e' lelkesedés még a' közpolgárokra is kiterjedt; remény nyílt ekkor azon szándékhoz, mely előbb fogantatásakor elhala; bátorságot nyerék azon munkához, melyet csak a' lelkes közönség segíthet célra. De e' kelő remény is halállal fenyegetették; literatúránk iránt támadt részvétlenség, és ezen zűbbsztó állapot, mely testre 'lélekre hat, csüggeszték ügykezeletet. Bízván azonban, hogy szigorú helyzetünk majdan változik, és a' szunnyadó nemzeti lélek fölébredve, kétszeres erővel törekszik kipótolni mulasztását, szándékommal fel nem hagyam; ...”

„A' honi műszorgalom' előmozdítására szolgáló célirányos lapoknak létezését – úgy látszik – a' magyar nemzet' értelmesb tagai is szükségesnek hiszik; azonban nem elég ezt csak hinni, mondani: pártolni, elősegíteni is kell azokat még olyanoknak is, kiket az tán közelebb nem is érdekel; mert hogy az illy sok költséggel járó lapokat csak a' szegényebb sorsú, 's főleg ollyan kézműves osztály tartsa-fen, melynek nagyobb része saját érdekét felfogni még nemeléggé mívelt, vámi nem lehet; hanem vagyonos, és értelmes hazafiaknak, kik a' közgazdaság' elveit ismerik, és a' nemzet' jólétének előhaladását ohajjták, szükséges itt föllépni, 's bár csekély áldozattal is támogatni olly intézeteket, melyek nélkül honunk díszesb helyzetét és nemzetünk ohajtott boldogságát soha el nem érheti. Vessünk egy pillanatot a' szomszéd csehországra: milly jeles intézet létesült ott csupán nagylelkű hazafiak' öszvetett csekély áldozataikból az ottani műszorgalom' és ipar' ébresztésére! Hazánkban még illyenekről nem szólhatunk: mi e' részben igen keveset mertünk ekkorig...”

Joó Jánosnál, aki a magyar művelődés érdekében írott más munkáiról is ismert, még mindig elsősorban kézműiparról van szó. Forrása, amint lapjában fel is sorolja, az akkori nemcsak magyar, hanem jelentős német és francia hírlap- és folyóirat irodalom java.⁴

Míg a 18. század végi Európához való felzárkózás-gondolat a felvilágosodás internacionalizmusa jegyében formálódott, addig a harmincas évek végének programjában az iparfejlesztést már egy megváltozott magatartással képviselik. Szinte létkérdésként vetődik fel a műtudományba beleértett ipar, kézműipar és művészet művelésének szükségessége, mint a *honi* ipar megteremtésének sürgető feladata, amely egyben az Európához való felzárkózás eszköze is, számos, itt nem részletezhető vonzatával együtt (mint amilyen pl. a kereskedelem fejlesztése stb.). E gondolatok mögött elméleti háttérként ott áll a harmincas évek tudományos gondolkodása, számos elméleti írása.⁵ S ettől kezdve felgyorsulnak az események, 1841-re készen van az Iparegyesület programja.⁶

A Kossuth, Balogh Pál, Szentkirályi és Eötvös József által kidolgozott „munkálati terv” szerint:

„Az iparegyesület alakító közgyűlése abban állapotván meg, hogy az egyesület célja, hasznos ismereteket terjeszteni a nép minden osztályaiban, melyeknek nincs módjuk ismeretvágyukat egy- vagy másképp kielégíteni; különösen célja pedig, a műiparos néposztályt hasznos ismeretekben részesíteni; és abban is megállapodván, hogy az egyesület ezen célát könnyen érthető népszerű nyelven írt tanulságos és gyakorlati élet szükségének megfelelő munkák kiadása, az előadott tárgyak könnyebb felfogását s használhatóságát elősegítő rajzok, s az ipar és kézművek haladását és tökéletesítését lehetőleg előmozdító egyéb módok által kívánja elérni...”

E programot, a jegyzőkönyveket, a beszédeket, — különösen a díjkiosztó ünnepieket — az egész lázas tevékenységet átforrósítja a kitűzött cél megvalósításába vetett hit, a műveltség, a tudás széles körű elérésének és terjesztésének vágya, egy újfajta nevelési ideál képe, a mindent építeni akarás sodró lendülete, a cselekvésvágy és tettekészség közéleti elhivatottsága. Mindezek a jellemzők, a magát szimbólumokban kifejező, olykor dagályos, ellentétes fordulatokra élezett retorikáig, kétségtelenül sok, — elsősorban magatartásban romantikus vonást mutatnak.⁷

Pest város nevében Tölgyessy János polgármester a következő szavakban adott kifejezést érzelmeinek:

„A műipar mezeje az egész honé, de különösen, és közvetlenebbül a városoké. Azon alapszik múltjok, az jelenök virágzásának oszlópa, az jövődjök föltétele: 's azért, ha minden hazafi előtt örvendetes volt a magyar iparegyesület keletkezésében jelét látni annak, hogy a nemzeti köz részvét 's köz figyelem éltető sugára a kevéssé méltatott mezőt is felderíteni indul, kétszerte örvendetes volt a tapasztalás minden bizonynyal a városoknak, és különösen Pest városának, mely az annyi tetszéssel fogadott első magyar iparműkiállítás dicsőségét, nagy részben saját dicsőségének vallhatja, a mint e díszes ünnepet saját ünnepének vallhatja.

Különös öröme szolgál tehát sz. kir. Pest városa Tanácsának 's választott Polgárságának kijelentetni, hogy e mai napot ő is a nemzet, 's különösen e város emlékezetes napjai közé számítja, 's hajlandó azt zálogul venni, hogy a magyar nemzet a műiparnak mezején is egy derültebb kor küszöbén áll...”

„S ha már örvendetes megelégedésre válhatott a választmánynak a közönségnél ily részvétet tapasztalnia, a hatóságok helyesléséről ily fényesen biztosulnia: nem lehetett nem a legnagyobb gyönyörűséget élveznie, midőn egy részről a méltóságos elnökökrőknak⁸ azon szívessége által, miszerint a jutalmaknak mindegyikét személyesen méltóztatott általadni az illetőknek, azoknak becsét, ezeknek megtiszteltetését tetemesen nevelve látta, másrészt pedig Aligazgató úrnak a jutalmazás okairól szóló jelentésében⁹ oly előadás volt a közönség elébe terjesztetni szerencsés, melynek köszönhetni csak, hogy a választmány kitűzött céljait oly fényes sikerrel vítta ki, s ünnepét történelmi jelességre emelhet...”

„Maradhat-e iparműveink ennyi, jobbadán ihletes nemességgel párosult érdemeik kitüntetésé után kétség arról, hogy a közönség a csak jutalmazó szerepből kihevülve, meleg bizodalommal közeledett volna az osztályhoz, melynek vállalatai, mesterségei annyi készségen és mégis olyan önmegtagadáson emelkednek országos fontosságra? Nem; a közönség fényesen tanúsította ez ünnepen, hogy socialis viszonyainkból száműzve immár az iparműves lenézése, osztályának kicsinylése a nagyságos Pest vármegye küldöttiségének szavait bizonyosan az egész haza és az országos közérzelem is sajátokká fogadandják, miszerint a nap, mely a honi iparúzókat jelesbjeinek kitüntetésére vala szentelve, a nemzet nagy napjai közé számítandó; és valamint ezek visszahangozták a teremben, úgy az egész nemzet milliói fogják az elnökökrőf

szavait utánkiáltani, hogy a jutalmakat ők adták a nap jeleseinak, s hogy hazánk iparának emelkedését tőlük s a nyomaikon járandóktól várják, reménylik, óhajtják.”

S idézzünk Kossuthnak a második iparműkiállítás díjkiosztásán tartott beszédéből:

„A magyar műipar ezelőtt hasonlított a pusztai virágához, mely hallgatag árnyban észrevétlenül szórta illatát, ezután – hisszük, és add isten, hogy hitünk meg ne csaljon – oly virág leszen, melyet a nemzet kedvencz gyermeke gyanánt veendő dajkáló karjaira, hogy óvja, ápolja a zordon szelek fuvalma ellen, s nevelje nagyjá, míg majd önerejével meg bírjon állni, akármi szél fú, akárhonnán.”¹⁰

E romantikus magatartás és a között, aminek érdekében megmutatkozik, annak nagyon is reális és reáliákhoz kötött tartalma között furcsa ellentét feszül. Ahhoz ugyanis, hogy stílus válláló iparművészet fejlődhesen, előbb meg kellett teremteni létformájának, vagyis a „honi”, a „nemzet” iparának feltételeit, azt az ipart, amelyet megszervezni az érdekében létrehozott Iparegyesület s „megvédeni” a Végegylet volt hivatott.

A negyvenes évek elejének „műipar” értelmezésében ez a teljes ipar – a gyári és a kézműves ipar – szervezetének együttes koncepcióját jelentette, beleértve a hazai szükségletek versenyképes színvonalú kielégítését, a külföldi áru, az import kiváltását, vagyis a nemzeti ipar megteremtésének igényét. Ez az alapja a művészi szintű kézműiparral szembeni elvárásnak is, ezért is nincs külön fogalom rá. Beleértődik Joó Jánosnál a „*műtudomány*”,¹¹ Kossuthnál és az Iparegyesület programjában a *műipar* csakúgy, mint a gyáripar, s Kossuth „iparművész” kifejezése csak jelzi a művészi kiemelkedés kezdeti jeleit, lehetőségének jelenvalóságát.

IV.

Az Iparegyesület létrehozásával, a megváltozott társadalmi közéleti magatartással már a tejetén vagyunk az iparfejlesztés ama *második hullámának*, amely az iparművészetre nézve ismét konzekvenciákkal jár, ezúttal rendkívül siettetett módon. Példa erre a szinte előkészületlenül, még csak a felmérés szándékával rendezett első magyar iparmű kiállítás 1842-ben, s azt a sietség lázában elkövetett hibákért korrigálni akaró második 1843-ban, majd a már higgadtabban, jobban előkészített, ezért csak három év múlva megrendezett 1846-ik évi.¹²

A kiállítások alapján alkotható kép meglehetősen tarka. A köznapi használati tárgytól – 1842-ben és 43-ban még ez van többségben – a dísz tárgyig, – ez utóbbi 1846-ban válik számottevővé – meglehetősen széles a skála. A különböző stílusok, illetve stílusfázisok egymás mellett élése jól leolvasható. Még él a klasszicista tradíció, amelyen belül megjelenik egyfajta szerény gótizálás, főleg mint ornamentum s kevésbé mint formai alkotóelem. De egyidejűleg jelen van a biedermeiernek egy kései, oldottabb, naturalis ornamentikát felhasználó romantizált változata is, akár egy műhely egyidejű munkáiban – ami leginkább csak magyar, ill. kelet-európai sajátosság – és a negyvenes évek közepétől már jelentkezik e kései biedermeierből alakított ún. neobarokk, vagy a magyar változatra nem egészen pontosan illő terminussal második rokokónak nevezett változat, egyre súlyosbodó formáival és egyre dagályosabbá váló díszítményeivel.

A stílusában párhuzamos-plurális kép okait is érdemes közelebbről megvizsgálni. Már 1838-ban Joó Hétilapokjának cikkei és rajzai között is különböző stílusú mintákat találunk. Ez a látszólagos tarkaság minden iparművészeti ágra jellemző, de más és más módon.

Bármennyire is hívei vagyunk a korszak együttlátásának, vannak jelenségek, amelyek az egyes művészek speciális adottságaiból és kötöttségeiből magyarázhatók csak meg. Kézenfekvő, hogy pl. a bútorkészítő ipar kézműves jellegéből adódóan könnyen változtathat stílusán. Nem kell hozzá több, mint egy jó, a kézműves által minden közvetítő nélkül egyszerűen követhető minta. Ilyeneket közül 1838-ban a Hétilapok is, de könnyen elleshető volt a huszas évektől akár a bécsi Danhauser cég pesti lerakatában – nem is kellett Bécsig men-

ni —, hogy eltanulják.¹³ Bizonyos, hogy a berendezési tárgyakhoz való új viszonyban erős az érzelmi töltés, az otthonideál a befeléfordulást, a családi élet bensőségét szolgálja.

Másképpen megy végbe a stílusváltás folyamata a gyáriparban. A kerámiaiparban pl., amelyben az átállás idő- és eszközigenyesebb, mint a hagyományos keretek között működő kézműves iparoknál, nemcsak a technikai adottságok miatt más stílusalakulás, kiemelt szerepe van ebben a választott minta követésének. E mintakövetés leglényegesebb vonása talán nem is mindig az egykorú divatra való gyors reagálás volt, inkább követése és adaptálása a mintául választott gyár vagy gyárak egy korábbi, 18. századi, — az európai piacon legértékeltőbb — stíluskorszakának.

A mintakeresés, a stíluskísérletek időszakában, a stílus sokféleség jellegét az határozza meg, hogy a mintául vett gyárak (a kerámiaiparban pl. Bécs, Meissen, Sèvres vagy Capo di Monte) nagy korszakai közül mikor melyikhez próbálnak felzárkózni. Már a harmincas évektől követhető a kínai–japán díszítmények divatja — amelyek Herenden pl. az ötvenes-hatvanas években nyerik el típusá vál formájukat —, eredetüket elsősorban az európai porcelán-művészet 18. századi chinoiserie korszakából veszik, és kevésbé valószínű, hogy a romantika egzotikum-keresésének lett volna szerepe létrejöttükben. A keménycserép edényeken és porcelánokon a harmincas-negyvenes években feltűnő kis tájképek is egy régebbi ábrázolási sémát konzerválnak, nem lépnek túl a 19. század elejének hazai tájat felfedező egyszerű ábrázolásainál; és ugyanez a helyzet, amikor népeletből vett jelenetek vagy egyes személyiségek (gyáralapítók, politikusok) portréi kerülnek iparművészeti tárgyakra.¹⁴

Ezzel a nem túl érzékenyen reagáló divatkövetéssel együtt is, a negyvenes években mind a kézműves keretben készült, mind a gyárilag előállított iparművészet gyors feltörésének lehetünk tanúi. Az Iparegyesület, az 1844-ben megalapított Védegyelet és Gyáralapító Társaság, az Iparműtár szervező szervezeti hatása nyilvánvaló, nemcsak az iparpártolásban, hanem az oktatás terén és az egyre jelentősebbé váló gépek és új találmányok megismertetésében is.

A harmincas-negyvenes évek tudományos ismereteket terjesztő irodalmában rendszeresen terelik rá a figyelmet a fejlettebb országok találmányaira, frissen megjelent szakirodalmára, az utazások során más országok gyakorlatából szerezhető ismeretekre. Ez még akkor is jelentős, ha e közlemények zöme nem közvetlen tapasztalatból származik, mint egyes külföldet járt tudósok, politikusok írásaiban,¹⁵ hanem túlnyomó részben külföldi irodalomból való átvétel.¹⁶ Nemcsak a kimagasló tudósegényiségek írásaiban, mint pl. Henszlmann Párhuzamában vagy a műemlékvédelem kezdeteiben nyilvánul meg egy újfajta műltszemlélet, hanem a tudatosság és kérdésfeltevés alacsonyabb fokán 1838-ban már Joó János cikkeiben, vagy a Hétlapok más szerzőinek írásaiban is (pl. Novák Dániel építészettörténeti-kritikai írásaiban). A tudományos igényű műltkutatás kiterjed a hasznos ismeretekre, az ipar és a kereskedelem történetére is. A Magyar Tudós Társaság 1835-ben a következő történetudományi pályázatot hirdeti meg: „Milyen állapotban volt a műipar és kereskedelem honunkban az Árpád vegyesházakból származott királyok alatt; Mi történt fejedelmek és törvényhozásunk részéről azok előmozdítására; Melyek voltak nagyobb emelkedéseket hátráltató akadályok; végtére minő befolyással volt nemzetünk erkölcsi és értelmi kifejtésére”.¹⁷

A pályázat megfogalmazása már világosan mutatja, hogy a műlt kutatásának a jelenre vonatkozó tanulságokkal kell járnia. Az 1837. évi határidőre beérkezett nyolc pályázat egyike Horváth Mihály: Az ipar és kereskedelem története Magyarországon a XIV. század elejéig című munkája volt. Hogy Horváth Mihály mennyire felismerte, hogy a jelenhez is szólni kell, mutatja a pályaművet a jelenig elvivő, 1840-ben közreadott, Az ipar és kereskedelem története Magyarországon a három utolsó század alatt című műve.¹⁸ Ez az első ilyen tárgyú történeti

munka, majd ebbe a sorba illeszkedik a Károlyi család jószágigazgatójának, Erdélyi Jánosnak Nemzeti iparunk című kritikai írása, amelyet Fényes Elek adott ki a szerző halála után.¹⁹

Az akadémiai felhívástól a harmincas-negyvenes évek tudományos és irodalmi publicisztikáján át az Iparegyesület kifejezetten az általános művelődést szolgáló kiadványig és oktatási programjáig, sőt tudományos terveig (amely több ponton is, pl. a mesterségek szótárával kötődött a Tudományos Akadémiához), tudomány, művészet, ipar és kereskedelem együtt vannak jelen a műveltségképben. Ennek a korszerű műveltséget reprezentáló „műtudománynak” lesz tudatosan pártolt, fejlesztett része az iparművészet a gyári és a kézműves termék, amelyetől már a művészi színvonalat is egyre inkább elvárják.

Fel kellett, hogy előbb-utóbb tevődjön a kérdés: milyen legyen ez az iparművészet?

V.

De mire ez a kérdés felvetődhetett, a politikai események vontak cezúrát. A szabadságharc leverése óta halódó Iparegyesület 1850-ben feloszlik s szervezetileg lezárul az iparpártolásnak ez a szinte csak évtizednyi romantikus heroikus gyorsmenete, második hulláma.

A műhelyek, gyárak, ha átmenetileg rosszabb feltételek és kisebb vásárlóerő mellett is, de tovább dolgoznak. A hazai ipar megtorpanása miatt az ismét növekvő osztrák és cseh import, valamint a versenyképesség nehézsége okozza a problémát.

A kedélyeket azonban hamarosan felrázza az 1851. évi londoni világkiállítás szenzációja, a világ-seregszemlén való jelenlét igyekezete. Az ott kiállítók személyes tapasztalataiból és a kritikai visszhangokból fel kellett hogy ismerjék a gyáripar prioritásának s ugyanakkor a tömegprodukciónak művészi szintjének, a saját nemzeti arculat kialakításának követelményét az iparművészetben is.

A próbálkozások idejéből az ötvenes, hatvanas évek iparművészetéből még sok részletet nem ismerünk. De akad rá példánk, hogy próbáltak a világméretű kihívásra megfelelni, saját arculatot megteremteni a magyar történelem ábrázolásával. Szentpéteri József a megszállott fantasztá ötös, aki életműve java részében klasszicista stílusban dolgozott, három antik témájú nagy domborműve után negyedikként, 1852-ben magyar történelmi témához nyúl. Mint önéletírásában írja:

„Míg én ezen harmadik darabomon dolgoztam (1850?), akik engem meglátogattak, mindég arra kértek, hogy magyar történelmi darabot csináljak. Mivel ekkor két szép lithographiai darab jött ki, az egyik Mária Terézia idejéből történetet ábrázol, amidőn József császárt mint még kisgyermeket a magyaroknak ajánlja; a második Buda várának a törököktől történt bevételét ábrázolja. Én előbb a Mária Terézia történetét készítettem el...”²⁰

Mindenesetre meglepő, hogy alig a szabadságharc leverése után a Habsburg házhoz való hűséget hirdető jelenet kerül osztrák megfogalmazásban mintául vételre, s ez nem is elszigetelt jelenség. 1862-ben a londoni világkiállításra beküldött dísztlánj ugyanazt az előképet használja Herend „Moriatur pro rege nostro” felirattal az egy méter átmérőjű, tehát technikai bravúrnak is beillő dísztlán.

A magyar kiállítók még nem értették meg az 1851-es londoni világkiállítás tanulságait, de ebben nem voltak egyedül Európában. Hiába lett követelmény a tömegek számára gyári úton készített tárgyak művészi színvonala, a frissen felfedezett múlt visszaidézhetőségének élménye és az új technikai lehetőségek egyre „nagyobb”, bombasztikusabb vállalkozásokhoz vezettek. Az 1862-es londoni világkiállításról tudósító Vachot Imre beszámolója jól tükrözi ezt a képet. Pedig a divat gyors változásának követésére való túlzó igyekezetet Erdélyi János már a negyvenes években elítélte. A „honi nyelv legújabb csinosítói által igen helye-

sen *fénypazarnak* nevezett” luxus ellen emelte fel szavát, a fejlődés irányát mintegy előre sejtve írja:

„A' luxust pártolók azt mondják, hogy ez a' művszorgalomnak legnagyobb rugonya; én pedig azt mondom, hogy ez nem a' valódi szorgalomra, hanem kontárkodásra vezet; mert a' szemek nem annyira tartóssága 's így belső értéke, mint sem annak ideig óráig tartó ritka külső idomzata teszi azt becsessé.

Ha p. o. egy félszázad előtt a legdúsabb ember lakását a' szükséges házi bútorokkal ellátta, ez nem csak neki élete idejéig, de gyermekeinek is eltartott; a' mostani fényűzés azonban majd minden évben új bútorozást kíván; 's így az azt készítő művészek bizonyára nem annyira a' munka tökéletességében, mint sem a' szemfény vesztegető külső formájának megadásában fogják érdekeket keresni. Így áll a' dolog a' ruházatra 's egyéb az élet kelleméihez kíváncsi szerekre nézve is, ha azoknak kielégítése luxusbeli vágyon alapul.”³¹

S a hatvanas években bekövetkezik az, amit Joó 1838-ban még elhárított és gazdasági okokból távolinak ítélt.

„... a' műveknek készítésében ezen egyszerűséggel páros jobb ízlés még hazánkban alig indult fejlődni; midőn Páris, a' mindennapi változásoknak és ízlési újdonságoknak fészke, a' házi ékesítvény – és szoba-bútorok' alakjára egészen új időszakot hozott, elővévén a' múlt századbéli idomokat, melyeket újabb és sokkal érdekesebb változásokkal gazdagított. De az illy művek nemigen fognak véleményem szerint hazánkban egyhamar közönségesekké lenni fölötte nagy áruk miatt.”³²

VI.

A hatvanas évekkel nemcsak stílus vagy divat szinten, hanem szervezeti téren is új fejlődési szakasz kezdődik az iparművészet történetében. Sok évi készülődés után 1867-ben igen széles társadalmi bázison országos szervként alakul újjá az Iparegyesület. Vezetői neves tudósok, közgazdász politikusok, köztisztviseltek álló iparosok lesznek, mint pl. Eötvös József, Keleti Károly, Fest Imre vagy Beliczay Imre és mások. Az új Iparegyesület feladatát elsősorban az iparosnevelésben, a szakoktatás megszervezésében, új találmányok ismertetésében látta. Noha a vezetők magukat a régi Iparegyesület folytatójának tekintették, az új egyesületre elsősorban a tudományos alapozású közgazdasági szemlélet és szervezettség volt a jellemző.³³

Ugyancsak a hatvanas évek végétől kezdenek foglalkozni az iparművészet fogalmának meghatározásával és a nemzeti iparművészet kérdésével. Henszlmann 1841-ben kiadott Párhuzamának a művészet nemzeti karakterére vonatkozó fejtegetései az iparművészettel is foglalkozó teoretikusoknál a londoni világkiállítások (1851, 1862) körüli időben találtak visszhangra. Mint a művészettörténetírásban általában, az iparművészettel foglalkozók is tudományos igényvel lépnek fel.

Amint a negyvenes években, még a század harmadik negyedében is a tudomány, művészet és ipar együtt van, s a Henszlmann óta megfogalmazódó művészetfogalomból kezd kibontakozni az iparművészet új fogalma. A körülötte zajló vita a hetvenes és nyolcvanas években a jelen iparművészetének problémáira összpontosul. Egy magyar nemzeti iparművészet megteremtésének ideálja vezet a nemzeti karakter vizsgálatában is az iparművészet történetének tudományos szemléletéhez, a nagyarányú anyaggyűjtéshez és első publikálásaihoz, az iparművészeti múlt emlékei megőrzéséhez és megismertetésének igényéhez, a múzeumalapítás gondolatához.³⁴

Az Iparművészeti Múzeum alapításának első hivatalos aktusa az 1872-es országgyűlésen, amikor Pulszky Ferenc javaslatára megszavazzák a rendkívüli költségvetést egy „Iparmúzeum” alapítására, tulajdonképpen fordulópont az iparművészetnek az ipartól való önállósulásában. Az Iparegyesület is részt vett ugyanis az Iparmúzeum felállításának előkészületeiben, külföldi tanulmányutakon gyűjtöttek hozzá tapasztalatokat, sőt önálló kiadványban ismer-

tették is idevonatkozó nézeteiket. Hogy végülis úgy alakult, hogy a megszavazott pénzből az 1873-as bécsi világi kiállításon kiemelkedő iparművészeti tárgyakat vásárolva egy elsősorban művészeti perspektívájú múzeumot alapítottak és nem egy technikai jellegű iparmúzeumot, az bizonyos csodával töltötte el az Iparegyesület nem egy vezetőjét.²⁵

A dolgok illetően alakulásában bizonyosan nagy szerep jutott a művészet és benne az iparművészet – hiszen ekkor még mindkettővel ugyanazok foglalkoztak – éppen a művészettörténetírás által növekvő presztízsének, szinte társadalmi közüggé válásának.

Az iparművészettörténeti kutatást és a hetvenes-nyolcvanas évek vitáit pozitívista tudományos megközelítés jellemzi. Az eszmélkedés tárgya bizonyos egyoldalúsággal mindvégig csak az ornamentika, amelyben a nemzeti karakter egyedüli kifejezhetőségét látták, s a vita 1885-ben Huszának az ősi magyar ornamentika eredetére vonatkozó, kétségkívül romantikusnak felfogható nézetei és műve körül lángolt fel. A legjobb tudós elmék: Pulszky Károly, Szendrei János, Szalay Imre, Hampel József és főleg Pasteiner Gyula immár meglehetősen nagy anyag- és történelemismeretre alapított Huszka-ellenes nézetei egy romantikusnak semmiképpen nem mondható historikus pozitívista szemléletből fakadtak.

Az 1885-ös országos kiállítás a „magyar stílus” első tudatos és általános seregszemléje. A róla készült jelentés²⁶ és a kiállítás sajtóvisszhangja már az iparművészet leglényegesebb elvi és gyakorlati kérdéseit veti fel. Meglepő tisztánlátással és realizmussal tárják fel azt a szakadékot, amely a már fejlődésnek indult és a művészi követelményeknek megfelelni alig tudó gyáripár és az iparművészet közt fennállt. Ezek a nézetek már semmiképpen nem sorolhatók a romantika körébe. Kimerítik egy részben még kísérletező-, de lényegében tudományos alapokon nyugvó tudatos historizálás fogalmát.

A népművészet felfedezése,²⁷ egészséges, friss, forrásként való felfogása, a „háziipar” felkarolása gondolatának gyakorlatias céljával együtt, mint az elérni kívánt „magyar nemzeti stílus” megteremtésének lehetősége vetődik fel és beleilleszkedik ugyanebbe a tudományos pozitívista szemléletbe. Hogy ez a nemzeti stílus valójában nem jött létre az iparművészetben a 19. században, hogy csak megoldási kísérletek sora maradt, az nemcsak az elmélet egyoldalúságán és a kellően még nem iskolázott művészegyeniségek hiányán múltott. A stílusalakulás képtelenségének okát legalább annyira abban is kell látnunk, hogy a gyáripari háttér minden igyekezet ellenére sem volt még alkalmas a korszerű művészi megoldásokra. A kevés kivétel közül a Zsolnay-gyár járt a hetvenes évektől egyfajta megoldás útján..

Összefoglalva: úgy gondolom, az 1850-es évekig akadnak az iparművészetben is romantikus vonások, főleg magatartásban, attól kezdve azonban stíluskaraktere nálunk is a historizmus kategóriájával közelíthető meg.

JEGYZETEK

1. HIMMELHEBER, G.: Die Kunst des deutschen Möbels, III. Klassizismus, Historismus, Jugendstil. München, 1973.

2. MUNDT, B.: Historismus, Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil. München, 1981; JEDDING, H.: und Mitarbeiter: Hohe Kunst zwischen Biedermeier und Jugendstil: Historismus in Hamburg und Norddeutschland. Hamburg, 1977. kiáll. kat.

3. Hétlapok. 1. sz. Műtudományi és egyéb hasznos ismeretek terjesztése. Szerkeszti és kiadja Joó János, Eger, 1838. Szombat július 7. 1.

4. Hétlapok 1938. 1. sz. 8. Közlő c. rovat.

5. Kiemelkedő szerepű lehetett a Magyar Tu-

dós Társaság folyóirata, a Tudománytár. Szerk. Schedel Ferenc, Csató Pál, Luczenbacher János, Almási Balogh Pál. Buda, 1834–1844. (1837-től Tudománytár Literatúra címen jelenik meg.) A tanulmányok, cikkek zömét a kor legjobb tudósai, a Magyar Tudós Társaság tagjai írják, ill. ismertetik a külföldi szaklapok aktuális tanulmányait. Különösen gazdagok értékes információkban a kisebb, híreket közlő Elegy hírek, a Vegyes közlések és a Bibliographia c. rovatok.

6. Az Iparegyesület működésére vonatkozóan: GELLÉRI M.: Ötven év a magyar ipar történetéből. Bp., 1892. 16. – Uő.: A magyar ipar úttörői. Bp., 1887.

7. Gelléri: Ötven év... 37–39.
8. Gróf Batthyány Lajos az Iparegyesület elnöke.
9. Kossuth Lajos az Iparegyesület aligazgatójának az Első Magyar Iparműkiállításról kiadott jelentése.
10. Kossuth beszéde a Második Iparműkiállítás díjkiosztó ünnepségén 1844. aug. 25-én. Gelléri: Ötven év... 50.
11. „A 'műtudomány' nevezet alatt, szorosan véve, azon ismeretek' öszveségét érthetjük, melyek által egyedül csak az ész-vezérelte emberi kéznek ügyessége, 's alkalmas eszközökkel véghez-vitt munkássága alkot a' természetes durva anyagokból hasznos, és gyönyört-szüldő műveket. Ezen munkássággal öszveköttött ismereteket mesterségeknek, művészeteknek szoktuk nevezni; 's az e' tárgyakkal foglalkozó embertársainkat közönségesen mesterembereknek, kézműveseknek, és művészeknek mondjuk.” – Műtudomány c. vezércikk, Hétlapok 1838. 1. sz. 3.
12. Jelentés az első magyar iparműkiállításról. A magyar Iparegyesület igazgatóválasztmánya megbízásából szerkeszté Kossuth Lajos választmányi aligazgató. Pest, 1843. – Tárgyjegyzék a második magyar iparműkiállításhoz... Pest, 1843. – Tárgyjegyzék az 1946. évi iparműkiállításhoz. Pest (1846).
13. A bútorkészítők, legalábbis a berendezés sürűbben változtatott elemeiben (ülő és kisbútorok) meglehetősen mozgékonyan követik a divatot. Egy-egy típus – stíluskritikailag datálható. Bizonyos időhatáron túl (pl. az érett stílusra jellemző biedermeier székek) az 1840-es évek közepe után aligha készülnek. Ugyanakkor, hogy egy másik végetlet említsünk, egyes keménycserép gyárak darabjain még a század közepén is gyakoriak a 18. század-végi kora-klasszicista hagyományokat őrző formák és díszítések, miközben a porcelánkészítésben erős neobarokkos rokokó divat jelentkezik.
14. A zömmel a 19. század elejétől gyártott kődedény – amit az angol, elsősorban a wedgewoodi minta követése nyomán keménycserépnek is neveztek (noha angol értelemben vett keménycserépet Magyarországon nem gyártottak) – világosan mutatja az angol klasszicista stílusforma adaptálását. Kis változtatásokkal ez érvényes a 19. század negyvenes éveire. Ugyanakkor vele párhuzamosan megtalálhatók azok a 18. századi stílusreminiscenciák (pl. rokokó rózsacsokrok), amelyek a keménycserépet megelőző fajansz és a porcelán virágkorának díszítményei voltak, legfeljebb a forma klasszicizálódik, amelyre rákerülnek. Számos példa hozható erre a párhuzamra (holicsi, kassai, körmöcbányai, pápai stb. kődedénygyárak működéséből). Lényegében ugyanez a helyzet a porcelánnal is. Ugyanakkor a herendi porcelángyár korai szakaszában a negyvenes években már jellegzetes, neobarokkba hajló plasztikusan díszített vázakat készít.
15. Pl. PULSZKY F.: Útvázlatok. 1836.
16. Mint a Tudománytár, a Tudományos Gyűjtemény vagy a Hétlapok írásainak jelentős része.
17. Tudománytár 1835. 8. köt. 275. A' M. T. Társaság Évkönyvei 1834–1836. III. köt. 55. Budán, 1838. A' Magyar Tudós Társaság' története. Negyedik közülés jegyzőkönyve 1835. Sept. 13. 14. pont.
18. A könyv előszavában írja: „Szerző hazánk kereskedésének újabb történetét amannál (vagyis a pályázatánál) még érdekesebbnek és hasznosabbnak tekintvén, felfogta a versenyrat megszakasztott fonalát, az által is ösztönöztetvén az újabb kori kereskedés történetének kidolgozására, hogy megjelendő pályamunkája kiegészítések.”
19. ERDÉLYI J.: Nemzeti iparunk. Pest, 1843.
20. Szentpéteri József Önéletírása. In: MIHALIK S.: Szentpéteri József ötvösmester élete, önéletírása, művei. Bp., 1954. 92.
21. ERDÉLYI J.: id. mű 372–373.
22. Szoba-bútorok. Hétlapok 1838. 2. sz. 11.
23. Az ipar immár tudományos közgazdasági szemléletű fejlesztése programjának látszólag kevés köze lehet már az iparművészethez. Mégis az itt kialakult oktatási keretben az újtípusú szakiskolákban neveltek a művészi iparok kézművesei, itt tanultak rajzolni és mintázni, s az egyesület irodalmi működéséből, sajtójából, kiadványaiból szereztek a legfontosabb s legújabb szakmai információt.
- Az Egyesület közleményeit egy megindítandó szaklap kezdeteként, a P. Szathmáry Károly által szerkesztett Anyagi Érdekeink című hetilap mellékleteként adták ki, majd ez lett 1870-től 1879-ig az Iparegyesület lapja, 1880-tól Kézműiparosok Országos Értesítője (szerkeszti Streitmann József), a Gelléri Mór által szerkesztett Magyar Iparosok Lapja beolvasztása után a Magyar Ipar. Utóbbinak volt német kiadása is, az Industrie Zeitung für Ungarn, 1870–1880-ig. Ezt Steinacker Károly szerkesztette. Számos tankönyvet adtak ki és egyéb, a magyar és a külföldi kézműiparokkal, az oktatással, múzeumokkal, világkiállításokkal megismertető munkákat. Gelléri: Ötven év... 344–369.
24. SZABOLCSI H.: Kunstgewerbe Bewegung. In: Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930. Red: E. Marosi, Bp.–Wien 1983. 42–50.
25. Olyannyira, hogy az Iparegyesület vezetői már 1879-ben komolyan akcióba léptek egy technológiai iparmúzeum alapításáért, amelynek tervét Trefort Ágoston vallás és közoktatási miniszter támogatásával 1881-re részletesen kimunkálták. E műszaki múzeumot 1889-ben meg is nyitották. L. Gelléri: Ötven év... 376–381.
26. Az 1885. évi budapesti Országos Általános Kiállítás Főjelentése. I–IV. köt. Szerk. Keleti Károly. Bp., 1886.
27. KRESZ M.: A népművészet felfedezése. Ethnographia 1968. 1–32; A népművészet felfedezése. Tanulmányok a népművészetről (1875–1899). Vál. és bev. Kresz M. Szerk. Szabolcsi H. Documentatio Ethnographica Bp., 1973. – Németh L. „A nemzeti művészet” jelentésváltozásai. In: Magyar Művészet 1890–1919. Szerk. Németh L. Bp., 1981. 101–102.

Hedvig Szabolcsi: Gibt es eine romantische Epoche des ungarischen Kunstgewerbes?

In der europäischen Fachliteratur zum Kunstgewerbe wird der Terminus Romantik kaum gebracht. In Ungarn kann man schon deshalb nicht von einer romantischen Epoche des Kunstgewerbes sprechen, weil im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts – als dies hätte zur Geltung kommen können – weder Meister und Gewerbe noch das gesellschaftliche Bedürfnis fähig und willens waren eine neue geistige Strömung oder einen neuen Stil anzunehmen bzw. aufzunehmen. Die Grundprobleme waren damals die Suche nach der geänderten Funktion des Kunstgewerbes und die Schaffung einer der bürgerlichen Entwicklung entsprechenden Produktionsstruktur für die zuvor überwiegend handwerklichen Gewerbebezweige.

Das Kunsthandwerk galt in den 30-er Jahren als Bestandteil der „nützlichen Kenntnisse“. Die führenden Köpfe der Reform-Generation betrachteten die Förderung der Industrie, des Kunsthandwerks, des Gewerbes als lebensnotwendig, sie sahen es im Zusammenhang mit der dringenden Aufgabe der Schaffung der Industrie des Landes, die sie auch als Mittel zur Einholung der europäischen Entwicklung verstanden.

Bis zum Jahr 1841 wurde die neue, bürgerliche Konzeption der Industrieförderung in der Bewegung des Industrievereins unter der Leitung von Kossuth sowie von leitenden Politikern, Wissenschaftlern und Kunsthandwerkern programmässig dargelegt; in den Jahren zwischen 1842 und 1846 wurden auch die organisatorischen Rahmen ihrer Tätigkeit geschaffen (Iparegyesület – Gewerbeverein – 1842, Véd-egylet Schutzverein – 1844, Gyáralapító Társaság – Gesellschaft zur Gründung von Fabriken – 1846 usw.) In den selben Jahren boten drei Landesausstellungen von grosser Bedeutung (1842, 1843, 1846) ein Bild von dem Stand der Industrie und des Kunsthandwerks. Der zuweilen stark romantisch gefärbte Schwung und die romantische Begeisterung der Gründungsjahre brachte zahlreiche Ergebnisse auch für die Entwicklung des Kunstgewerbes. Das Gesamtbild zeigt in stilistischer Hinsicht grosse Mannigfaltigkeit mit parallel laufenden bzw. vermischten Stilrichtungen. Von den zahlreichen Ursachen liegt eine der grundlegendsten in der Art der Herstellung, es gibt grosse Unterschiede in den Möglichkeiten und in der Dynamik der Befolgung der Moden und der Ausprägung neuer Stile bzw. in der Nachahmung oder Adaptierung von Vorlagen bei handwerklichen, manufakturrellen oder industriellen Produkten.

Nach der Niederwerfung des Freiheitskampfes wurde der Industrieverein (Iparegyesület) aufgelöst und dies bereitete der heroischen Epoche von einem knappen Jahrzehnt der Förderung der Industrie ein jähes Ende.

Die Londoner Weltausstellung des Jahres 1851 brachte die Erkenntnis, dass die Fabrikindustrie Priorität geniessen, das künstlerische Niveau der Massenproduktion gehoben werden und ein Kunstgewerbe von nationalem Charakter geschaffen werden müssen. Die Ansätze der 50-er und 60-er Jahre wurden dann nach dem Ausgleich mit Österreich (1867) durch den neugegründeten Industrieverein (Iparegyesület) zusammengefasst.

Die neue Epoche ist von wissenschaftlichen Ansprüchen, von Diskussionen um den Begriff des Kunstgewerbes gekennzeichnet. Die Idee der Schaffung eines Kunstgewerbes von *nationalem* Charakter gab Anregung zur Untersuchung der Geschichte des Kunstgewerbes, zu einer grossangelegten Materialsammlung, zu ersten wissenschaftlichen Veröffentlichungen, zur Gründung des Kunstgewerbemuseums und zur Veranstaltung neuer Landesausstellungen. Die Diskussionen um das Wesen eines „ungarischen Stils“ wurden im wesentlichen wissenschaftlich, im Sinne des Positivismus geführt, obwohl ihnen auch romantische Auffassungen nicht abgesprochen werden können. Es passt zu dieser Auffassung, dass dabei auch die Volkskunst entdeckt und zu praktischen Zwecken auch die Hausindustrie unterstützt wurde.

Nach Auffassung der Verfasserin trägt das ungarische Kunstgewerbe bis zu den 50-er Jahren romantische Züge, hauptsächlich in den Verhaltensweisen, die mit dem Kunsthandwerk bzw. Kunstgewerbe zusammenhängen, seit den 60-er Jahren lassen sie sich aber eher mit den Kategorien des Historismus und nicht mit denen der Romantik bezeichnen.

A Zsolnay kerámia iránti érdeklődés fókuszába az utóbbi években a gyár szecessziós munkássága került. Méltán, hiszen ebben elért eredményei az európaival azonosak, időben és művészi színvonalban mérve egyaránt. A Zsolnay szecessziót megelőző historizáló korszak azonban több ponton bölcsője és szükségszerű előzménye volt a századvég nagy szemléleti változásának. Zsolnay Vilmos és munkatársai ebben a periódusban művelték ki a technikai és művészi eljárások úgyszólván minden lehetséges változatát, miközben maguk is a kor művészeti eszméinek részeseivé váltak.

A Zsolnay díszműgyártás felfejlődésének szakasza az 1870-es évektől számítható. Erre az időre a romantika hatásának már csak a végső hullámai eshetnek, ami a Zsolnay gyárban főként a nemzeti tudat, a népi-nemzeti hagyományok ápolásában jelentkezik.

A historizáló törekvések azonban betöltötték a gyári termelés úgyszólván teljes szféráját, a hetvenes évektől egészen a millenniumig. A termés hallatlanul gazdag és sok szálon burjánzó. A felmérő vizsgálódások e területen még épp csak hogy elindultak. Ezért e munkásság értéktétele ma még nem lehet alapos és pontos. Mégis, talán némi elfogultsággal megállapítható, hogy a Zsolnay gyár ez időben készült díszmű kerámiáinak nagyobb részére nem érvényes a historizmus általában elmarasztaló értékelése, s talán helyénvaló az a megállapítás, hogy Zsolnay Vilmos ebben az időszakban az európai keramikusok legjobbjával haladt egy pályán. Ezt nemcsak az 1878-as párizsi világiállításon elért sikere, a Grand Prix és a személyének járó becsületrend, vagy a többi, úgyszólván minden nemzetközi kiállításon elnyert díj bizonyítja, hanem maga a tárgyi anyag, amelynek technikai és művészi tökéletességéről ma is meggyőződhetünk.

A történeti múlthoz való fordulás a kerámia, vagy porcelánművészet területén talán más megítélést is megenged, mint a nagyművészetekben, a festészet, szobrászat, vagy az építészet területén. Vizsgálódásunk során figyelembe kell vennünk, hogy Zsolnay munkássága idején az európai porcelán még mindig erősen kötődött a kínai és a japán hagyományokhoz. A 19. század második felében távoli földrészek megismerése vált lehetővé, megindultak a régészeti kutatások, amelyek felszínre hozták a múlt kerámiaművészetének bizonyítékait. Ezek forma- és díszítőkincsének átvétele nemcsak kordivat, hanem a választékot gazdagító szükségszerűség is volt. Díszművekről, lakásdíszítő tárgyakról lévén szó, a használati funkció akár el is tűnhetett, s ez magyarázhatja a díszítés és a forma öncélúságát, időtől és történeti helytől való függetlenedését. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a korszak kerámiaművészetét elkerülték a stílusfelújítások buktatói, melyektől a Zsolnay gyár sem volt mentes. A különböző előképek felhasználásában egyenetlenséget és eklektikus stíluszavart is látunk s a következetes hagyományörzés mellett a nagypolgári vásárló modoros ízlésének kiszolgálása érdekében technikailag ugyan tökéletes, de a műszaki ízlés tekintetében szerencsétlen darabok is születtek.

E korszak munkásságában kezdődött és jelentősen felfejlődött a Zsolnay gyárnak az építészettel való kapcsolata. Fagyálló és majolika burkolólapjaival, díszítő térplasztikáival, figurális, freskóhatású falképeivel Zsolnay a hazai historizmus úgyszólván minden nagyobb építkezésében résztvevett. E terület sajnos még teljesen feldolgozatlan és e rövid beszámoló keretébe még a számos épület felsorolása sem férne be, ezért csak arra utalok, hogy Zsolnay e munkákhoz olyan művészeket alkalmazott, akik önálló terveikkel az építészek értő és avatott társai lettek.

A Zsolnay kerámiában a kifejezetten romantikus elemek először a kerámiafestészet területén jelentkeztek. Elsőként 1874-ben maga Zsolnay Vilmos festett nagyméretű tálakra és vázákra romantikus ihletésű tájképeket, majd Kaldewey Kelemen és Klein Ármin követték példáját. Zsolnay vázáképei rajzosak, kobalttal és krómkrétával készültek. Hasonló technikájú Klein Ármin 1878–79-ből való tányérkáinak és magyaros kulacsainak egy sorozata. Szembetűnőbbek a romantikus festészet jegyei Kaldewey Kelemen munkáin. Középkori várakat, csatajeleneteket, vadászatosokat ábrázolt bonyolult, színes kompozícióin, amelyekhez nagyméretű, lapos tálakat és lant alakú vázakat tervezett.

Az 1880-as évek elejétől a gyár festői – feltehetően Zsolnay Vilmos kezdeményezésére – ezt a technikát továbbfejlesztve, kerámia lapokra festettek színes mázakkal az olajfestményekhez hasonló táblaképeket. Ezeknek nemcsak a témája és stílusfelfogása sorolható a romantika körébe, hanem maga az a törekvés, a különlegesség keresése, hogy kerámia lapra az olajfestményhez megtévesztően hasonló, mintegy azt helyettesítő mű szülessen. E meglehetősen bonyolult eljárással készült képekhez azután díszesen faragott, színes kerámiabetétekkel, fémrozettákkal díszített kereteket készítettek, ezzel is hangsúlyozva értéküket.

A díszedénygyártás kezdeti éveiben először két erős hagyomány érvényesült egyidejűen. Feltehetően tudatos törekvésből, mindkét irány a hazai, részben a szűkebb pátria talajából fakadt. Az egyik a népi forma és díszítőkincs felhasználása, ami még a nemzeti romantika hatásából fakadt. Ennek egyik forrását a Zsolnay nővérek által évtizedeken át gyűjtött baranyai népi textíliák jelentették. A gazdag hímzésmotívumokat számtalan díszedényen felismerhetjük. A népi hagyomány másik forrásául a fazekasok termékei szolgáltak. Zsolnay Vilmos rendszeresen vásárolt a környékbeli és az ország távolabbi területein élő, jóhírű fazekasmesterektől, hogy a csali-korsók, tálak, bokályok formáit és eredeti díszítő motívumait a díszedénygyártásban felhasználja. Zsolnay Júlia férje, Sikorski Tádé a rutén népi fazekasság formáit alkalmazta gyári tervein. A népi motívumkincs gyűjtése és felhasználása – a korszak nemzeti törekvésein túllépve – számukra nem csupán a magyar anyagra korlátozódott. Valószínűleg Baranya színes etnikuma vezette el őket ahhoz az igényhez, hogy egyforma figyelemmel forduljanak a Magyarországon élő nemzetiségek népművészetéhez. Ezek felhasználása a legkülönbözőbb módokon történt. Legegyszerűbb és legautentikusabb az volt, amikor a mintát pontosan lemásolták. A leggyakrabban azonban szabadon használták fel az eredeti motívumokat, más, tetszőleges rendszerbe komponálva, a tervező elképzelésének megfelelően. Előfordult, hogy önkényesen bántak a népi forma és díszítőmotívum összehangolásával. Ilyenkor a pásztorkulacs formára – melynek eredeti díszítése szüreti jelenet, vagy gémeskutas táj volt – később reneszánsz figura, vagy japán modorú virágdíszítés került.

A bronzkori kerámiaedények példájára készült 1874-től az ún. „Pannonia sorozat”. Ennek legkedveltebb, legtovább gyártott és többféle módon variált darabjai a vésett technikájú, engobbal díszített és a mészbetétes kerámiát utánozó edények. A római kori és antik görög edények formáit az 1876-tól gyártott, ún. „Vert Antique” vázák és különböző formájú díszedények példázzák. Ezek kékes és fekete mázzal készültek, a díszítést a klasszikus forma, a magas, karcsú fülek és az egynemű, sima máz pótolja. Mind a Pannonia, mind a Vert Antique edények előképeit többnyire a déldunántúli régészeti ásatások leleteiből választották, míg a magyar népi motívumkincs forrásául felhasználták a Nemzeti Múzeum gyűjteményanyagát is.

A történeti stílusok követésében jelentős helyet foglaltak el a reneszánsz modorban készült díszedények. A már említett Klein Ármin a népi motívumok mellett a reneszánsz figurák és ornamentikák kiváló művésze volt. Tányérkáira és dísztalaira amoretteket, faun és pán figurákat, díszes ruházatú lovagokat festett. Egészen más felfogásban értelmezte a re-

neszansz hagyományt Sikorski Tádé. Vázasorozata nem a rátett díszítésben követi a történeti előképet, hanem a tárgyak dús felületi megformálásában. Sárkánygyík fül, áttört vázatest, türkiz, plasztikus gyöngysorok és igen gazdag aranyozás jellemzi edényeit.

A reneszánsz stílusának hódolt a gyár Palissy modorú díszedény-sorozatával is. Bernard Palissynek, a 16. századi francia természettudós keramikusnak sokoldalú munkásságából a naturalisztikus, állatalakkal díszített edényeit tekintették példának és azokat számos változatban, igazi technikai bravúrral élesztették újra.

A historizmus elemeit a továbbiakban a keleti kerámiától és porcelántól kölcsönzött motívum- és formaváltozatokban ismerjük fel. Ezek között a leggyakoribb a perzsa előképek felhasználása. Valószínűleg ebből volt a leggazdagabb a mintakincs, amelyet később még Zsolnay Miklós gyarapított, 1887-ben közel-keleti útiról hozott több láda perzsa csempével és edénytöredékekkel. Gyakoriak és igen kedveltek voltak a japán előképek után készült virág- és madárdíszítések, a kínai virágminták és áttörésszerű technikák, valamint a török formák és díszítőmotívumok. A keleti dekorokat többnyire Zsolnay Júlia rajzolta hallatlan könnyedséggel és biztonsággal. Sikorski Tádé a 80-as évek végén az elefántcsontfaragást imitáló bizánci modorú, plasztikus díszítést vezette be, egyidejűleg ő tervezte a mór stílusú, vésett arabeszk és áttört díszű vázákat és tálakat. Kínai előképek után tervezte és mintázta a stilizált kakasforma vázákat és valószínűleg ő az alkotója a mexikói és török példákra, 1883–84-ben készült groteszk vázáknak, a férfi fejű, tigermázás tritónnak, madárfejű nagy korszaknak, amelyekhez hasonlóak majd az art deco idejében jelennek meg újra az iparművészetben.

A Zsolnay gyári historizmus legfőbb forrásait valóságközelbe hozták a már említett népi fazekasmunkák és perzsa csempék mellett azok a kerámiák, amelyeket Zsolnay Vilmos gyűjtött és vásárolt külföldi útjain. Ebben a közel ezer darabot számláló gyűjteményben az akkor elérhető, belátható világ kerámiaművészetének igen gazdag mintaraktárát becsülhetjük. A vörösálasos görög vázától a francia Clement Massier redukált mázzal készült edényéig időben is széles skálát befogó mintagyűjtemény arról győz meg bennünket, hogy Zsolnay a világ kerámiaművészetének legjobb, eredeti példáiból tanult, s ezek hagyományait úgy használta fel, hogy egyúttal a továbblépésre, az önálló alkotásra ösztönzött. Az 1890-es évek elején a gyári historizmus a bécsi Wahlliss kereskedő kényszerítő igényére elszomorító eklektikába fulladt, de készen volt már az új, nagyszerű technika: a redukált lüstermáz, az eozin és a gyári formakönyvekben az agyondíszített Rózsa-sorozat rajzai mellett, azokból kibontva, megjelentek a szecesszió nemes vonalai és tiszta formái. 1897-ben Rippl-Rónai a Zsolnay gyárban kivitelezett Andrássy étkészlettel utat nyitott a gyári művészek számára az új stílus, a szecesszió kibontakoztatására, ami gyakorlatilag a historizmus végét is jelentette.

Eva Hárs: Romantische und historische Elemente in der Zsolnay-Keramik

Die volle Entfaltung der Zsolnay-Keramik lässt sich in den 70-er Jahren des 19. Jahrhunderts ansetzen, in einer Zeit also, in der nur die letzten Ausklänge der Romantik in die kleine Manufaktur im süngarischen Pécs gelangen konnten. Diese Wirkung zeigte sich vor allem in der Förderung des nationalen Bewusstseins und der nationalen und volkstümlichen Traditionen. Eine der wichtigsten Quellen bedeuteten die Bauerntextilien, die von den Schwestern Zsolnay jahrzehntelang gesammelt wurden und deren Stickereimotive und Webmustern sie auf die Keramik übertrugen. Die andere Quelle boten die Arbeiten von Bauerntöpfnern. Vilmos Zsolnay kaufte regelmäßig die besten Arbeiten der volkstümlichen Meister, um deren Form- und Ornamentschatz für die Industrieproduktion zu adaptieren.

Die historisierenden Bestrebungen hatten von den 70-er Jahren an bis zur Jahrhundertwende zusammen sämtliche Sphären der Industrieproduktion durchdrungen. Das Ergebnis war mannigfaltig, in der

technischen und künstlerischen Ausführung äusserst reich. Die bedeutenden Ergebnisse der Keramikunst vergangener Epochen wurden in Pécs wiederentdeckt, und so wurden hier antike griechische und römische Vasen, alte türkische Gefässe, ägyptische Gravurtechniken, Schüsseln und Vasen mit persischer und japanischer Verzierung, reich vergoldete durchbrochene italienische Renaissancegefässe, plastisch geformte Blumenschüsseln, Vasen und Schüsseln nach französischen Vorbildern nachgebildet.

Die künstlerische Leitung lag in den Händen von Vilmos Zsolnay, der an der Arbeit auch persönlich teilnahm. Seine hauptsächlichen Mitarbeiter waren seine beiden Töchter Júlia und Teréz, sie malten die volkstümlichen und die orientalischen Muster. Daneben sind noch im Zusammenhang mit der Gestaltung und Verzierung der Prunkgegenstände aus der Zeit des Historismus folgende Namen bekannt: Ármin Klein, Kelemen Kaldewey, Tádé Sikorski und Claven.



37. Népi korsók, 1873–74.

38. Ün. Corvin korsó, 1874. A Nemzeti Múzeumban lévő eredeti után.





39. „Pannonia edény”, 1873–74.

40. Görög korsó, 1897.

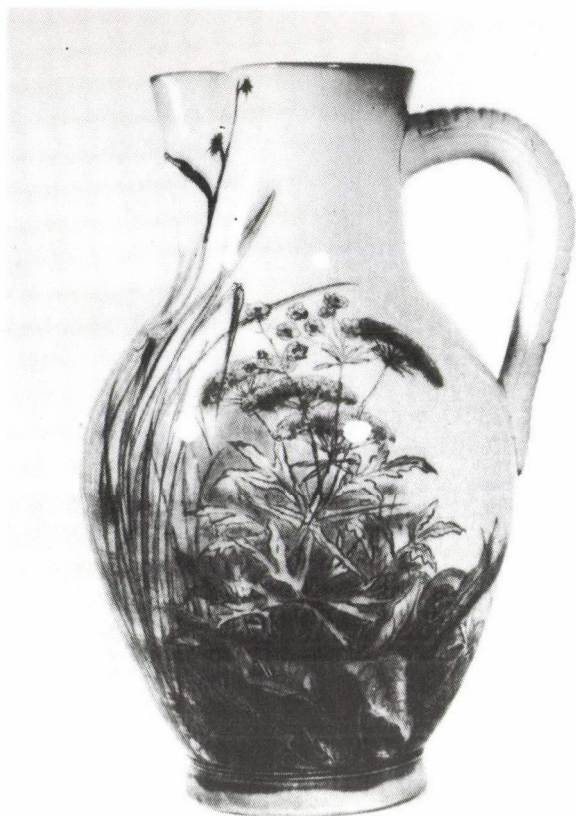




41. Tál, reneszánsz fejábrázolással. Klein Ármin műve. 1882.



42. Kulacs, reneszánsz jelenettel. Kaldewey Kelemen műve, 1886.



43. Korsó, 1874. Zsolnay Vilmos
műve. M. 41. cm. JPM. 51.845

44. Ün. Múzeum-tál, 1874–75.
Eredeti erdélyi népi tál után.
ø 30,5 cm. JPM. 51.910





45. Magyar korsó, 1879 k. Eredeti népi forma és díszítés felhasználásával. M. 20,5 cm. JPM 51.906

46. Tál, 1880. Klein Ármin terve. ϕ 32 cm. JPM. 51.1758





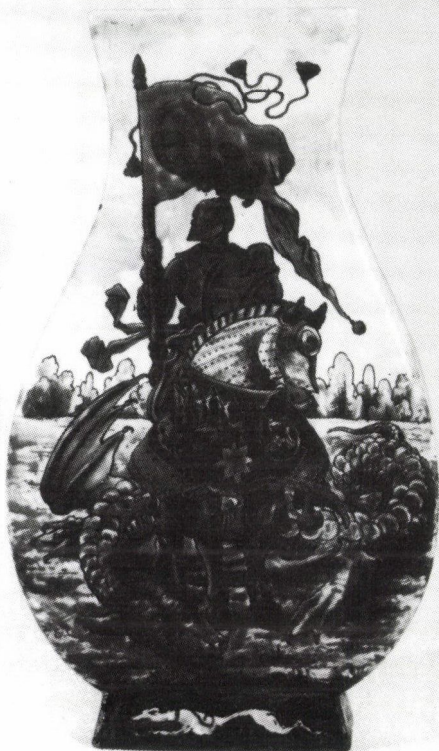
47. Csutora, 1880-82. Klein Ármin terve. M. 30 cm.
JPM. 51.1075

48. Kistányér, 1879. Klein Ármin terve. ϕ 21,5 cm. JPM. 51.1983

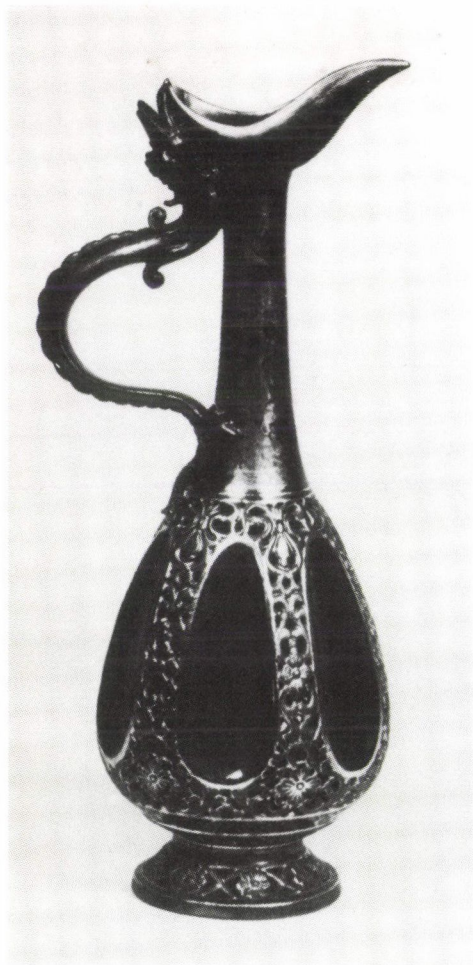




49. Tálka, 1878. Klein Ármin rajza az 1878. évi párizsi világkiállítás alkalmára. ϕ 17 cm.
JPM 51.998



50. Váza, 1881. Kaldewey Kelemen rajzával. M. 51 cm.
JPM 51.1188



51. Dízkorsó, 1886. A Sikorski Tádé tervezte re-
neszánsz sorozatból. M. 28,5 cm. JPM 51.2685

52. Kakasváza, 1884. Sikorski Tádé terve, kínai
forma után. M. 38 cm. JPM 51.2077



Újabbkori magyar irodalmunkat szorongás hívta életre.

„Valljuk meg, hogy nagyon megszűkülünk a magyarságba, melynek ugyan bőségébe soha nem voltunk – írta Bessenyei 1778-ban. – Csudálkozom nagy nemzetünkön, hogy ő, ki különben minden tulajdonainak fenntartásában oly nemes, nagy és állhatatos indulattal viselkedik, a maga anyanyelvét felejtteni láttatik...”

Ehhez az önkínzó felismeréshez egy másik – még rémitőbb – tapasztalat járult. Kisfaludy Sándor írja, hogy 1792-ben, Erdély felé utaztában, a két testvérhon határán megállván sokáig nézte az eléje táruló tájat, a „setét erdőkkel bodrozott” hegyeket, völgyeket, melyek mint „nagy setétkék hullámokat hányó tenger” húzódtak a messzeségbe. „Szívem is hullámozni kezdett erőszakos érzelmeiben, és szorongásomban – (íme a kulcsszó) – szorongásomban a határon lefeküdtem... Sűrűn omlottak megindult könnyeim... végre fuvarosom, elúnván a várakozást, felkiáltott: Úrfi! menjünk, mert elkésünk. Setét lesz. Az oláhok hamisak.” Nyíres nevű faluban szálltak meg. „Erdélynek, hol magyarokat véltem lelni – írja a dunántúli úrfi – mindjárt első helységében egy lelket sem találtam, ki magyarul értett volna. Mind oláhok lakják... Általában, végigutazván most Magyarországot, és öszve hasonlításom után több tótot, svábot, oláhot, németet találván, mint tiszta magyart, s ugyanezt találván Erdélyben is, eljajdultam: Vége, gondolám, a magyar nemzetnek!... S ezen szívemet szagató órámban eltökéltem magamban, hogy szívem véréből, hazafiúi érzelmimből, mint a selyembogár gyomrából, egy fonalat fonok, melynél fogva veszni indult magyar nemzetiségünket magyar nyelv, érzés és írás által, ha csak kevés idővel is, tovább életben tartsam. Magyarul fogok írni...”

A szorongás kihívására (Toynbee-adta értelmében használva a szót) meglepő egységesen válaszolt a szellemi elit, vagyis amit elitként számon tart az utókor, kirekesztvén belőle, akármilyen műveltek voltak, a hazaárulókat. A válasz hazafias buzgalom és tervkovácsolás volt. A nemzeti irodalmat, mely majd a romantika korában teljeseedik ki, megelőzte a nemzeti irodalmi programok korszaka.

Bessenyei volt az első: *Magyarság* című röpirata, melynek epochális kezdőszavait már idéztem. Első nálunk, de nem európai előzmények nélkül. A 16. században Sperone Speroni, Du Bellay, Philip Sidney adtak ki röpiratokat az anyanyelv irodalmi joga és méltósága védelmében. Bessenyei ezeket nem ismerte, mégis hasonlóképpen érvelt. Sokan azt mondják, magyarul nem lehet „jól írni, okoskodni, mivel sem ereje, sem elégsége nincsen a nyelvnek, melyekkel a tudományok szépségeket és mélységeket elő lehetne adni”. Bessenyei szerint ez dőre vélekedés, olyan mintha „mondanád egy nagy hegynek, mely aranykővel tele volna, hogy semmit nem ér, mivel nincs bánya s bányász benne. Mit tehet arról a drága hegy, ha kincseit belőle nem szedik; mit tehet róla a magyar nyelv is, ha fiai őtet sem ékesíteni, sem nagyítani nem akarják.”

Eddig a kitaposott európai út: défense és illustration (Du Bellay szavaival) – védelmezés, ékesítés. Bessenyei programja azonban sokkal több ennél: nem korlátozódik az irodalomra, felöleli az egész művelődést, az egész nemzeti életet, annak minden osztályát s tevékenységét. Régebben főrangúak loptak el órákat harctól, vadászattól, hogy az irodalomba ártsák magukat; most, Bessenyei személyében először, egy hivatásos író ártja magát a nemzetgazdasádba és a politikába: „Azt mondják a politikusok, hogy az ország boldogsága a népnek sokaságától függ. De mit használ az a sok, ha vagy mind szegény, vagy nagyobb része tudat-

lan? A szegénység és a tudatlanság egy húron pendül.” „...arrul kell elmélkedni, mi módon legyen egy nemzet bölcs és gazdag. Van-e nagy tudományokra útja? Virágzik-e benne minden kézimesterség; és talált-e oly részeket, melyeken terméseit, kelleti felett való vagyonait a szomszéd nemzeteknél eladván, kincsét kebelében szaporíthassa...”

Ország boldogsága, kézimesterség, kereskedelem: ezek a nem éppen irodalmias szavak s a bennük rejlő gondolat és szándék adják Bessenyei nyelvi és irodalmi programjának megkülönböztető színét az európai képben, ezek határozzák meg nemzeti sajátosságát.

S ami Bessenyi írásaiban még csak néhány eldugott mondat, az követőinél felerősödik. Decsy Sámuel, a *Pannóniai fénix* írója, 1790-ben nyelvvédő fejtegetései közé egész fejezeteket iktat a kereskedelemről; Kármán József 1794-ben, *A nemzet csinosodása* lapjain leszögezi, hogy a műzsák hazai szállásfoglalása nem lehetséges, míg „a mindennapi kenyér, a házi szűkség, a háznép élelme egynéhány kvadrátölnyi földből pótoltatik”; idős Teleki László, aki 1806-ban *Buzgó esdeklések* címmel nyelvi és irodalmi reformgondolatait adja elő, megint nagy figyelmet szentel a kereskedésnek és – ami új – az utazások hasznának, sőt az államformák kérdésének is; Magda Pál, egyrészt nyelvművelő értekezések, másrészt egy nagy statisztikai mű szerzője, 1819-ben firtatni kezdi elmaradottságunk feudális okát: „Ahol kevés embernek kezében vannak a világnak javai, ott a többségnek koldusnak kell lenni”, mert a terhes robotok „kevés időt hagynak a parasztnak az ő földeinek jobbítására”, előrehaladásunk legfőbb akadálya tehát, hogy „a földművelő parasztnak és polgárnak örökös földje s birtoka (proprietása) nincs”.

Innét már csak egy lépés Széchenyi programjáig. Ez már eredendően közgazdasági fogantatású és politikai jellegű, de egyrészt nem jöhetett volna létre a korábbi nyelvi és irodalmi programok nélkül, melyek mind inkább feltöltődtek ökonómiai és politikai gondolatokkal, másrészt Széchenyi nemzeti programot fogalmazott, ő sem kerülhette meg tehát a nyelv kérdését és a *Világban*, e politikai műben részletesen kifejtette nézeteit a nyelvújításról. Széchenyi programja éppúgy nyelvi, közgazdasági és társadalmi reformgondolatok vegyülete, mint elődeié, csak miközben az ősnemző Bessenyeitől mind előbbre haladtunk rövid szemlénkben, láthattuk, miként hódít magának egyre nagyobb teret a társadalmi és nemzetgazdasági gondolkodás, hogy Széchenyinélt elnyerje végre primátusát.

De miért nem beszélek valahára romantikus irodalmunkról? – kérdezhetik tőlem. Folyvást arról beszélek. Arról a közös nemzeti étoszról, azokról a közös gondolkodásformákról, melyek elválaszthatatlanul összefűzik a felvilágosodás és a romantika korát. Semmit sem értünk meg nemzeti romantikánkból, ha keletkezését pusztán az ízlés változásának, új divateszméknek, nemzetközi áramlatok hullámverésének tulajdonítjuk. Sokat emlegetik a romantika romkultuszát. Volney könyvének a címe is: *Les Ruines*, és a sor végén majd Renan elmélkedik az Akropolisz romjainál. A mi romantikus irodalmunk is tele van romokkal: a regés Csobánc, két szomszédvár, Husztnak romvára, Salgóvár, mely „mint egy óriás, ki az egekre nyújtja vakmerő kezét, hogy onnan csillagot raboljon”; a félig még gyermek Petőfi listát készít a hazai várromokról. Eleget tettünk tehát a romantika egyik követelményének, megénekeljük romjainkat. De 1792-ben még híre sincs nálunk a romantikának, Kisfaludy Sándor mégis ekkori élményéről írja: „Vége, gondolám, a magyar nemzetnek, mely már csak úgy áll fenn, mint egy hajdan erős, felséges várnak most az idővész által naponként fogyton fogyva düledező, hulló s végre egészen eltűnő romladéka!” A rom, kordivatoktól függetlenül, mint a veszélyeztetett nemzeti lét metaforája jelenik meg irodalmunkban. Ez a kép bukkan fel újra és újra, ugyanazzal az érzelmi töltéssel, Kölcséynél, az *Andalgásokban*: „Itten vérző honunk vidékin Nyögő szél érvén kebléhez, Pusztaült váraknak omladékin A Múzsza búsan tévedez.”; a *Rákos nimfájához* című versben: „De néked élni kell, ó hon, S örökre mint tavasz virúlni, Ah, mert omladékidon Reszketve fognék szét-

omolni, Hazám, hazám!"; a *Hymnus* „Vár állott, most köhalom” sorában; a *Zrínyi dala* „omladék” szavában; a huszti várról írt epigramma „düledékei”-ben, honnét „sír szele kél”, és „rémalak” int felénk; a *Nemzeti hagyományok* ősi várfalaiban, „melyeket a gondatlan uróka le hagyott omlani, s köveiből falujában korcsmát rakatott...”

Ennek az egyetlen képnek — és hány ilyen van! — a stafétamozgása, mely évtizedeken és stílusokon ível át, többet mond felvilágosodás- és reformkori irodalmunk egységes benső lényegéről, mint bármilyen címkézés vagy osztályozás. És kijelöli égtáját is. A mi nemzeti romjaink párját nem a nyugati irodalmakban találjuk meg, hanem a román költőnél, Vasile Cîrlova versében (Tîrgoviște romjai, 1830):

Ó gyászos omladékok! Dicső emlékek!...

Míg járnom kell e földet, légy otthonom, te szent rom;
Hadd jöjjenek el reményért s hadd sírjak itt e hanton,
Melyet lábbal tapodni a zsarnok maga sem mer,
Elborzad s menekül már, szívében félelemmel!

(Kálnoky László fordítása)

Angol vagy francia kollégáink nem használják a „nemzeti romantika” elnevezést. Irodalmuk persze nemzeti: mert angolok vagy franciák írták, franciául, angolul. A mi irodalmunk, a mi romantikánk szomorú kiváltsága, hogy sajátképpen is megilleti a „nemzeti” jelző. Mert a mi nyelvünkön írta — immár fényes irodalmi sikerek után, de meg-megújuló szorongattatásainak közepette — Vörösmarty a *Szózat* nemzethalál-vízióját. Kölcsey a *Zrínyi második énekét*.

Nemzeti irodalmunk kezdőkorának paradoxona, hogy tarka nemzetközi képet mutat. Bessenyei és kortársai nem ismerték eléggé a hazai régiséget: Markalf, Árgirus, álmokönyv, bibliamagyarázat: ennyi a magyar irodalom — mondták ajkbiggyesztve, és külföldi példákhoz igazodtak. Törekvéseiket nem autochton ihlet, hanem a hiányok felismerése mozgatta. Buzgalmuk egyetlen nagy erőfeszítéssel és naivul igyekezett pótolni a hiányokat. Nincs Cicerónk, Racine-unk, Pope-unk, Gessnerünk? Le kell fordítani őket. Irodalmunk újjászületésének kora a tömeges fordítások és átdolgozások évadja. Görögök, latinok, Corneille, Milton, Marmontel, Metastasio, Young, Wieland, Blumauer: mindenki fordítóra talált; Voltaire műveinek öten-hatan is nekirugaszkodtak. Meg akarták honosítani az egész világirodalmat, s ehhez többnyire elégnék vélték az idegen helyszínt s neveket magyarral fölcserélni. Harpagonból Zsugori uram, Lear királyból Szabolcs vezér lett. Hiába hangzott el Kármán intő szava, hogy ideje volna már eredeti műveket írni, nemigen figyeltek reá. Kazinczy is a fordításait adta ki munkái kilenc kötetében, többre tartotta őket a *Pályám emlékezeténél*. Kiket fordított? Tarka lista: Marmontel, Herder, Gessner, Sterne, Goethe, Ossian, Wieland, Lessing, Shakespeare, La Rochefoucauld, Cicero, Molière, Sallustius. Nem szellemi vegyrokonság szabta meg fordítóink választását; próbát akartak tenni minden hiányzó stílusnemben. Minden stílus jó, csak legyen. Az írók vitáiban nem stílusok csaptak össze; technikai kérdéseken vitatkoztak, szócsináláson, helyesíráson, verstanon; meg elsőbbségeken: ki írt előbb hexametert, ki kezdte előbb fordítani Homért?

Megkéstünk. Minden egyszerre árad be Európából, s egyszerre hagy nyomot még az eredeti műveken is. A stílus szerint osztályozók kétségbe eshetnek. Baróti Szabó Dávid antik mértéket s ideálokat követ, de hódolva dicséri Gvadányi parlagi modorát. Berzsenyi antik idomú verseit mintha nem ugyanaz a költő írta volna, mint hangsúlyos ritmusait. Csokonai költészete a legkülönfélébb stíluselemek gyűjtőmedencéje. Pintér Jenő szerint hatott rá

Blumauer, Bürger, Denis, Eschenburg, Gessner, Gleim, Herder, Höltz, Kleist, Kotzebue, Matthison, Salis, Schikaneder, Sulzer, Wieland, Zachariae, Baillet, Bayle, Berquin, Boileau, Chapelain, Colardeau, Delille, Dorat, Gail, Gresset, La Harpe, Marmontel, Ménage, Molière, Parny, Pezay, Piron, Rousseau, Voltaire, Ariosto, Baldi, Chiabrera, Goldoni, Guarini, Lemene, Loredano, Maffei, Marini, Menzini, Metastasio, Petrarca, Roberti, Rolli, Tasso, Tassoni, Zappi, Zuccolo, Hervey, Milton, Young, Holberg, Anakreon és Horatius. Ez a felsorolás persze inkább Pintér Jenőre, mint Csokonaira jellemző, de annyi bizonyos, hogy a kezdet költői nem egy vagy más stílusra esküdtek föl, hanem a nemzeti irodalom megteremtésének közös ügyére.

A stílári káoszban mindamellett mutatkozik valamelyes rend, sőt tervszerűség. Összebe-
szélés nélkül is szétosztják a feladatokat, műfajok szerint. Bessenyei drámákat ír, aligha belső kényszerből, hanem mert hiányzik a magyar drámairodalom. Nincs verses aeposzi mesénk, majd csinál Péczeli. Nincs magyar Petrarca, előáll Himfy. Hiányzik a szonett, Töltényi Szaniszló egész kötetnyit fabrikál. Minden művelt nációnak van nemzeti eposza, kell nekünk is, a honfoglalásról. Csokonai kezd el írni, több nemzedék próbálkozik vele, végül Vörösmarty teljesíti be a nemzet óhaját. A *Zakán futását* kevesen olvasták, de mindenki megkönnyebbült: immár nincs hiány a műfaji hierarchia csúcsán sem, irodalmunk színképe teljessé vált. Amit megterveztek az ősök: elvégeztetett.

De nem volt-e korai az öröm? 1825 a *Zakán futásának* éve; a következő évben Kölcsey megírja a *Nemzeti hagyományokat*, s benne szigorú, de jogos kritikát nem az elődök naivul racionalista buzgalmáról és eredményeiről. Buzgólkodtunk, fordítottunk, meghonosítottunk minden műfajt, magunkévá tettük a világirodalom minden vívmányát, de nem veszítettük-e el közben önmagunkat? „Való, hogy Bessenyei is magyarokat tüntet fel, de ki fogja azokat az ő munkáiban magyaroknak ismerni? Nem francia mindennapi emberké-e ezek, kiket ő Áttiláknak, Budáknak, Hunyadiaknak s az ég tudja még kinek nevez? Nemcsak a magyar régiség saját színét nem leljük azokon, de a Bessenyei korának nemzeti vonásait is hiába fogjuk rajtok keresni. Bessenyei nem vala lélek nélkül; s az, hogy ő így eltévedhetett, bizonyítja, mely nem könnyű legyen idegen poézis világából saját nemzeti világunkba visszaléphetni.”

Amikor e szavakat leírta, Kölcsey már visszalépett: miután évekig „a parasztdal tónját” tanulmányozta, végül egy népdal, a „Megismerni a kanászt” ritmusában költötte meg *Hymnusát*.

Látszólag egyszerű a recept: tanulj meg Európától minden megtanulhatót, de meríts a nemzeti életből, mártózz meg a nép Jordán-vizében. Irodalmunk azonban, szerencsére, nem érte be ezzel a túlkönnyű recepttel. Már Kölcsey hozzáfűzte: az lesz az igazi nemzeti irodalom, melyben a hazafiság az „emberiség érzelmé”-vel ölelkezik; Erdélyi János a népdalokat a „tisztán emberi” kinyomatának mondotta; Petőfi nemcsak a *Megy a juhászt* írta meg, hanem az *Apostolt* is. Nemzeti romantikánk újabb paradoxona: legnagyobb művei, melyek — éppen nemzeti jellegük kiteljesedése által — joggal igényelhetnek világirodalmi rangot, nem kötődnek hazai színterekhez: a *Csongor és Tünde* cselekménye a regék tájain játszódik, a *karthausié* Franciaországban, az *Apostol* meghatározatlan helyen, az *ember tragédiájáé* mindenütt, csak nem nálunk.

Szereplők az emberiség általános típusalakjai. Sorukat Kölcsey indítja el, megismételhetetlen fénnel ragyogó esszéjében, a *Mohácsban*. Itt mint kalmár, katona és tudós jelennek meg; ők vándorolnak Kalmár, Fejedelem és Tudós nevezet alatt a *Csongor és Tündében*; bölcs, bajnok és művész képében a *karthausi szerzőjét* készítetik elmélkedésre; végül mint gyáros, katona és tudós ők hullanak sírba az *ember tragédiája* londoni színének haláltáncában. Mily különös stafétamozgása ismét egy motívumnak!

Giuseppe Pecchio, aki jó százötven évvel ezelőtt elsőként kezdett el gondolkodni irodalomszociológiai kérdéseken, a remekműveket kollektív munkáknak tartotta. A *Gerusalemme liberata* nem csupán Tasso lángelméjének alkotása; versformáját Boccaccio és más olasz poéták dolgozták ki, hasonlatai Vergilius, Ovidius, Lucanus hímes mezejéről valók, Armida kertjének leírásához Ariosto adott ötletet. És maga a nyelv, az édes, anyai olasz nyelv! Hány kéz, hány költő fáradozása, ihlete, nappala, éjszakája formálta, míg Tasso rálehelhette az utólérhetetlen báj és zengzetesség zománcát!

Nemzeti romantikánk remekeinek is vannak csendes társszerzői: Bessenyei és Kazinczy nemzedéke. Az ő szorongásuk kiáltása töri meg – mint Zrínyi Áfiumában a király fiáé – a veszélyes csendet. Nélkülük Vörösmarty nem szórhatja élénk krózsai kézzel a nyelv kincseit, Petőfi lantjának hangját nem zengik vissza az időnek bércei, a századok, Madách nem írhatja meg az emberiség magyar költeményét; egyáltalán: nélkülük, programjaik, megtervezett álmaik és aprószerű első lépéseik nélkül nem újlhatott volna meg az egész nemzeti lét. „Mert semmi sem esik e világon – mondotta Kölcsey, épp Kazinczyról szólván – semmi sem esik e világon ok és egybefüggés nélkül; ami történik ma, annak magvai század előtt, s talán senkitől sem sejtve, hintettek el... Homályban él és munkál az író, s egykorúai által kicsinyiségekkel bajlódónak tartatik, mert idejét idegen szavak magyarrá tételével, régiek keresgélésével s több ily paránysággal vesztegeti... Tisztán csak a maradék fogja láthatni: miként nyert az egész nemzet szó által ideát, idea által tettet s tett által jötevő, egyetemi változásokat...” Az úttörőknek rendszerint Mózes szerepe jut: fölhágnak ugyan a Nebo hegyére, de az ígért földjét csak messziről pillanthatják meg. Sorsuk – Kölcsey szavával – „borzasztólag szép”.

Sándor Lukácsy: Nationale Romantik oder Literatur nach Entwurf

Die Historiker der grossen europäischen Literaturen gebrauchen den Ausdruck „nationale Romantik“ nicht; das Attribut „national“ hat nur in Bezug auf die ungarische Literatur (oder die Literatur anderer kleiner Nationen) einen Sinn: nur dort also, wo die Kontinuität des nationalen Daseins gestört und zuweilen gefährdet wurde. In solchen Fällen sah sich die Literatur mit eigenartigen Aufgaben konfrontiert: sie musste die Aufgabe auf sich nehmen, an der Erhaltung oder an der Wiedergeburt der Nation mitzuwirken.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war in der ungarischen Literatur eine Epoche des Neubeginns. Den Ansporn gaben das Bewusstsein der Gefahr des nationalen Daseins und der Rückständigkeit der Bildung. Auf diese historische Herausforderung reagierten die Schriftsteller mit *Programmen*. Diese bildeten einen organischen Bestandteil der Konzeption der Erhebung der Nation, die Ziele der Spracherneuerung und des literarischen Aufschwungs waren mit gesellschaftlichen und ökonomischen Reformentwürfen verflochten. Unter westeuropäischen Verhältnissen wäre das unvorstellbar: Schriftsteller setzten sich für die Förderung von Industrie und Handel ein, Politiker diskutierten über Fragen der Sprache.

Die romantische ungarische Literatur baute auf die Zukunftsvorstellungen der Aufklärung, erfüllte deren Wünsche und übernahm das nationale Ethos von den Vorläufern des 18. Jahrhunderts. Die gemeinsamen Themen und Motive der Romantik wurden hier eigenartig abgefarbt; der Ruinenkult erscheint in der ungarischen Lyrik als Symbol der unglücklichen Geschichte, als Ausdruck der nationalen Ängste.

Es ist ein Paradoxon der literarischen Reform, dass sie die nationalen Ziele durch genaue Verfolgung der entwickelteren Literaturen zu erreichen suchte. Die fehlenden Gattungen wurden nach ausländischen Vorbildern orientiert gleichsam in planmässiger Arbeitsteilung und als kollektives Unternehmen neu geschaffen bzw. eingebürgert. Dies gipfelte im Jahr 1825 mit der Veröffentlichung von Mihály Vörösmarty's Epos über die ungarische Landnahme, *Zaláns Flucht*.

Im folgenden Jahr formulierte Ferenc Kölcsey auf die Zeit der Pläne, der Imitationen und der Schliessung der Lücken zurückblickend neue Kriterien des nationalen Charakters der Literatur: er forderte einen Patriotismus, der sich in Taten und Charakter manifestieren sollte. Ohne die Zukunftsvorstellungen und die Anstrengungen der Bahnbrecher und Vorgänger wäre man aber – so betonte es Kölcsey selbst – nie so weit gekommen, dieses neue Ideal auszusprechen.

Az utóbbi egy-másfél évtized nemzetközi kutatásai kezdték felszámolni azt a kontraszelekciót, ami nagy általánosságban jellemezte a 19. század művészetében való korábbi tájékozódást. A figyelem eleinte főként a század második felére, főként utolsó harmadára irányult, vagyis azokra az évtizedekre, amelyekből a művészettörténetírás szinte kizárólag az impresszionizmust és annak közvetlen ellenhatásait, illetve utóhatásait helyezte gyűjtőpontba, elhanyagolva minden más korabeli törekvés vizsgálatát. Ehhez a minőséghez viszonyították a különféle helyi fejlődéseket és innen kiindulva pergették visszafelé az adott szelekció megértéséhez nélkülözhetetlen előzményeket.

A kezdeményezés arra, hogy feltárják a múlt század utolsó harmadának párhuzamos vonulatait, ha nem is történeti teljességgel, de látványosan és hatékonyan a francia múzeumokból indult ki, a hetvenes évek első felében, bemutatva a „másik oldalt” is, amely ellen az impresszionisták felléptek. Az első komoly nekifutásra 1974-ben került sor, amikor a párizsi Grand Palais-ban, a „Centenaire de l'Impressionisme” tárlattal párhuzamosan, megrendezték a „Musée du Luxembourg en 1874” című rekonstrukciós kiállítást.¹ Ebből, valamint a centenáriumi emlékezést kiegészítő, az impresszionisták 1874-es, Nadar-szalonsbeli fellépését dokumentáló anyagból ugyan kiviláglott, hogy a Luxembourg múzeum és a fellépő új csoport között nem volt annak idején annyira éles határvonal, mint amilyen az impresszionista frontáttörés nyomán a későbbi köztudatban rögzítődött, de 1974-ben a vélt éles határ még elevenen élt. A *Connaissance des Arts* folyóirat, hónapokkal a két kiállítás megnyitása előtt, már előkészítette a raktárak, gyűjtemények mélyéből előbányászott szalonképek, történeti festmények propagandáját, közölve azóta is növekvő eladási árakat, és a hatvannégy reprodukciót bevezető szöveg már indításban rákérdez: rehabilitálni fogják-e őket ma?²

A bombasztikus hangulatkeltés, miszerint a közönség most eldöntheti, hogy száz éve jól választott-e, annál naivabb, mert annak idején sem a közönség, sem a művészeti élet nem az impresszionistákat „választotta”. A későromantikát tovább vivő historizmus vagy a szalonfestészet szerepe, publicitása a századfordulón sem lankadt, a századelőn olyan Párizsban élő magyar művészre is hatott, aki hamarosan inkább a Vadak sodrásába került.³ De a francia festészet történeti átkintéseiben alig esik szó e múlt századi áramlatok hosszú utóéletéről. Jean Cassou az elsők között volt, aki megpendítette a századforduló tudomásul nem vett sokféleségét: 1960-as, „Panorama des arts plastiques contemporains” című könyvének indító fejezeteiben legalább jelezte, hogy a modern művészetnek nevezett folyamat mivel szemben minősült modernnek.⁴

A 'Luxembourg-rekonstrukció már komoly kutató munkán alapult és beletartozik a hamarosan megnyíló Musée d'Orsay előkészületeibe, amelytől teljes körkép várható a francia művészet 19. századáról. A Grand Palais-beli 1974-es kezdeményezés ettől függetlenül sem maradt visszhangtalan. 1975 legelején a bordeaux-i Musée des Arts saját anyagából rendezett kiállítást „Pompierisme et peinture équivoque” címmel.⁵ Ehhez fogható, helyi gyűjteményeket feltáró bemutatók s a múzeumi állandó kiállítások ilyen értelmű teljesebbé tétele után ismét nagyobb lélegzetű vállalkozás volt a chartres-i múzeumnak a múlt századi realizmusra koncentráló, tanácskozással egybekötött tárlata 1983-ban.⁶ S az újfajta tájékozódás nemcsak a franciaországi kutatásra jellemző. 1974-ben jelent meg a belgrádi Aleksa Čelebonović könyve, az „Art pompier” (németül: „Bürgerlicher Realismus”), amely

a múlt század utolsó harmadának kizárólag ezekre a vonulataira koncentrált; tematikailag csoportosította az európai művészet szalonképeit, illetve a stílusrealizmus körébe tartozó festményeket, mint a majdani kispolgári giccs forrásait.

Jóval később kezdték el firtatni ennek a korszaknak a sokféleségét a nemzeti művészetek szempontjából, és egyre nyíltabban kétségbe vonták, jogos-e a nemzeti művészeti folyamatokat kizárólag a francia festészettörténet csúcsaihoz és szakaszaihoz viszonyítva értelmezni és értékelni. 1985-ben Oslóban mutatták be először az „Északi festészet az 1880-as években” című kiállítást. A katalógus egyik tanulmányának angol nyelvű rezüméje⁸ így kezdődik: „A történelmet a győztesek írták, a művészettörténetet nemkülönben. Ezért uralkodott az impresszionizmus és elágazásai mindvégig a 19. század végi művészet fejlődéséről rögzített képen, miközben ugyanannak a korszaknak az eleven realizmusát háttérbe szorították. A fejlődésnek ez az értelmezése meghatározta a népszerű művészeti irodalmat, s a legutóbbi időig még csak meg sem kérdőjelezték komolyan az impresszionista monopóliumot a korszak értelmezésében”. Éppen ebben az összefüggésben válthatott ki tényleges jelentőségénél talán nagyobb visszhangot az amerikai szerzőpár, Rosenblum és Janson 1981-es könyve a 19. század festészetéről és szobrászatáról, amely Amerika és egész Európa múlt századi művészetének számbavételére vállalkozott.⁹ A Robert Rosenblum által írt bevezető – inkább, mint maga a kötet – megkérdőjelezi a múlt századdal foglalkozó művészettörténeti irodalom hitelét, mondván, hogy Constable vagy Turner is csak annyiban érdemesült figyelemre, amennyiben előzménnyel szolgáltak az École de Paris által fémjelzett modern művészethez. És nem kevés magabiztossággal állítja, hogy alig van korszaka a művészettörténetnek, ahol az újabb publikációk olyan kevés új adatra támaszkodnának.

Ez természetesen túlzás, és leleplezi az európai országok művészetében és szakirodalmában való tájékozódás egyenetlenségét, ami egyébként több szempontból is érthető. De annyit azért jelez, hogy az egyre többször hangoztatott igény, miszerint a múlt század művészettörténete újra írandó, nemcsak a század utolsó harmadára vonatkozik, legfeljebb csak ott a legnyilvánvalóbb. Az impresszionizmus ellenpólusának tekintett múlt századi realizmus vagy múlt századi naturalizmus magában foglalja valamelyest a romantika utóéletét is, és az utóélet-variánsok figyelmen kívül hagyása maga után vonta a romantika-variánsok elhanyagolását az egyetemes fejlődésben. S a közelmúltig a szorosabban vett romantika-kutatások is – némiképpen kényszerhelyzetből adódóan – eléggé elszigetelődtek a párhuzamos jelenségektől, az előzményektől és az utóélettől. A szemléletet gazdagította, főként a német művészet vonatkozásában néhány, évfordulókhoz kapcsolódó kiállítás és tanácskozás mind árnyaltabb romantika-értelmezése és ezek kutatási visszhangja.¹⁰ Figyelemreméltóan gazdagították a cseh művészet történetét az újabb, interdiszciplináris historizmus-kutatások, az 1981 óta évenként megrendezett, a 19. századra koncentráló pilzeni tanácskozások sora.¹¹ Francia közelítésekben még többnyire egybeolvad a klasszicizmus–romantika fogalompár, illetve nem annyira fogalmakra vagy folyamatokra, mint inkább művészegyeniségekre vagy egy-egy ikonográfiai csomópontokra koncentrálnak. Ezt látszik igazolni egyfelől az 1963-as Delacroix-évforduló és kiállítás kutatási visszhangja, másfelől a clermont-ferrand-i egyetem kutatási központjának kollokviumai és kiadványai,¹² habár mindezek még csak részeredmények a múlt század művészetének komplex összefoglalásának igényéhez képest, még inkább az európai művészet összehasonlító kutatása szempontjából.

Érthető, hogy a romantikának a nemzeti művészetekhez és mozgalmakhoz való kapcsolódása főként olyan közép- és kelet-európai országok művészettörténetírásában kapott hangot, ahol a romantikával egyidejűleg programszerűen kibontakozott a kultúra nemzeti jellegének, illetve a nemzeti művészet önállóságának, esetleg a nemzeti függetlenségnek társadalmi mozgalmakat elindító gondolata, habár történeti adottságok miatt lényeges időbeli eltérések vol-

tak országonként az analóg fázisok között. (A skandináv országok említett kiállításának egyébként ilyen szempontjai is voltak: az északi népek nemzeti művészetének önállósodását kívánták dokumentálni, amely fázisra ott merőben más művészettörténeti pillanatban, a század utolsó harmadában került sor.)

Az ötvenes évek végén figyelemreméltó kezdeményezés indult a közép- és kelet-európai nemzeti művészetek kialakulásának összehasonlító kutatására, amely éppen a publikáció előtt torpant meg, illetve szakadt félbe. 1958–1961 között több tanácskozásra került sor Moszkvában, Varsóban, Prágában, majd Budapesten, amikor országonként egy-két szakember részvételével megvitatták a már elkészült tanulmányokat, abécé-sorrendben a bulgár, cseh, lengyel, magyar, orosz, román, szlovák nemzeti művészetek kialakulásának korszakát.^{1 3} 1962-ben került volna sor a bukaresti összejövételre, amelynek feladata lett volna, hogy előkészítse a tanulmányok kötetbe szerkesztését; a kötet minden országban megjelent volna. Eerre már nem került sor, a román partnerek visszavonultak az egész vállalkozástól, arra hivatkozva, hogy Jugoszlávia részvétele nélkül a közös munka nem érvényes, nem folytatható. Igaz, a fentebb jelzett, művészetföldrajzilag korántsem egységes közegből hiányzott mind a szerb, mind a szlovén fejlődésmenet, és talán még inkább Ausztriáé, amely utóbbi bevonásának akkor semmilyen realitása sem volt meg.

Az évről évre megbeszélt, nem egyszer élesen vitatott, többségükben igen értékes és egyik-másik nemzeti kutatásban azóta sem meghaladt tanulmányokra történt ugyan annakidején hivatkozás, a folyamatos munkára felfigyeltek a közép-kelet-európai összehasonlító kutatásban érdekelt szakemberek, de maguk a tanulmányok sajnálatos módon talán még kéziratban sem hozzáférhetőek. Azért utalunk azonban rájuk, mert éppen az világlott ki belőlük, ami a 19. században különösen szembeötlő fejlődési sajátosság. Az ugyanis, hogy bármilyen időbeli eltolódással került is sor egyik vagy másik országban a történelmi viszonyok változására, a társadalmi struktúra adott módosulására, egy adott fokú polgárosodásra és a recepció ezzel összefüggő átalakulására, a művészeti folyamatok az analóg fokokon belül hasonló fázisokban követték egymást. A portré esetében például Oroszországban a 17. század végén kezdődött az a fejlődési folyamat, amely rokon kultúrkörhöz tartozó más országokban a 19. század első felében vagy még később indult el, a biedermeieres portré országonkénti megjelenése között is eltelhettek évtizedek, a nemzeti történelmi téma is rokon szemléleti fokról indult, függetlenül attól, hogy mikor érlelődtek meg a feltételei. A vitákban fel is figyeltek a nyilvánvaló analógiákra és eltérésekre, de a módszeres összevetésből leszűrhető következtetés – az utolsó fázis – már elmaradt, holott szinte kínálkozott a művészetföldrajzilag különmű területek összehasonlítása az alábbi szempontból: akár egy közép-európai vagy nyugat-európai modell, akár a későbizáncias kultúrkör modellje határozta is meg a kulturális-művészeti előzményeket, a nemzeti művészetek kialakulásának nem egybeeső fázisai-ban a lényegi tendenciák és szakaszai egymásutániséga már egymással analóg.

A folyamat magában foglalta a romantika lehetőségeit, de sok történelmi, kulturális tényezőn – történelmi jelenen és kulturális előzményeken – múlt, hogy hol, mikor érlelődött meg valóban a művészettörténetnek egy romantikus szakasza. A szakirodalom nem könnyíti meg a tájékozódást, hiszen néhol a romantikába sorolják nemcsak az egész biedermeiert, hanem az azt megelőző, szerényen öntudatos, dokumentárisan tényközlő portrét vagy tájat,¹⁴ melynek naiv-tárgyas kezdetei egybeeshetnek ugyan a romantika korával, esetleg későbbiek emennél, közvetlen folytatásuk akár a posztimpresszionizmusba torkollhat, kikerülve a romantikát. Nincs meg bennük a személyiség szerepének a romantikus értelmezése, sem a stílust formáló technikai tényezők, így fényeffektusok romantikára jellemző szerepe, vagyis az ember és a természet történelmi kapcsolatának az a romantikában megérlelődött viszonya, amelyből ez utóbbi sajátos individualizmusa fakadt.

Csak látszólag egyszerűbb a történeti festészet romantikus jellege. 19. századi virágzása jobban elvált a műfaji előzményektől (amennyiben ilyenek az adott országban egyáltalán voltak), és közvetlenül kötődött a helyi történelemszemlélethez, a történeti aktualitáshoz. Habár nagyobb szakmai próbatétel mint a portré, s a mesterségbeli kvalitás átlaga elmarad az utóbbi átlaga mögött, a filozófiai értelemben vett minősége szerint egyértelműbben romantikus. Szerepe főként ott és akkor volt domináns, ahol és amikor a nemzeti függetlenségi törekvések politikai programja éltette. Egyszerűbbnek látszik, ha nem is a romantika kategóriáját használjuk, hanem az attól eltérő és tágabb historizmusét: ebbe belefér Madarász tartalmi-pszichikai és stílári vonatkozásban is romantikus Dobozya vagy Matejko aprólékos történelmi tanulmányokon alapuló, hatalmas méretű, ma már dokumentum igényű történelmi leírásokként olvasott vásznai, vagy akár az elkésetten klasszicizáló történelmi hősök. A historikus témaválasztás mindenütt a konkrét történelmi helyzeten múlt. A helyi történelem, illetve a helyi mondavilág, például eredetmítosz, esetleg költött eredetmítosz ott volt domináns téma, ahol a negyvennyolcas forradalmi hullám, esetleg előzményei vagy későbbi lecsapódásai függetlenségi eszméket is magasba emeltek; antik mitológiai témák, illetve irodalmi művek történeti képként megoldott illusztrációi többnyire ott, ahol a nemzeti függetlenség kivívása nem szerepelt a század derekának politikai törekvései között. Az örökség tudomásul vétele mindenképpen döntő mozzanat, éspedig nem külső, nem távoli tényezőként, hanem — ahogyan Hegel általánosította — olyan örökségként, amely magában foglalja az emberiség minden korábbi nemzedéke munkájának eredményét.¹⁵

A történeti érdeklődés sajátos megnyilvánulása a nemzet-allegóriák sora. Már Jacques-Louis David ideája volt, a nagy francia forradalom után, hogy allegorikus nőalakban kellene megismételni a Köztársaságot. A húszas évektől lett mind gyakoribb a nőalak mint a nemzet, az alkotmány stb. megismételítője. Tetőpontját a negyvennyolcas forradalmi hullám hatására érte el, és szinte függetlenül annak közelebbi helyi jellegétől, már-már toposzként terjedt el és tűnt fel, akár mint földre szállt égi jelenség, akár mint népviseletes vagy díszruhás nőalak, leginkább Dél-, Dél-Kelet és Közép-Európában.

A stílári vonulatok nyomán kirajzolódó művészetföldrajzi térkép felvet néhány perifériára szorult, eddig alig vizsgált összefüggést. Ilyen például, hogy a számunkra legevidensebb Bécs—München útvonalat mennyire színezhette a Bécs—Róma kapcsolat, illetve a dél-európai országok — Görögország, Spanyolország — művészei hogyan jutottak Olaszország közbeiktatásával Münchenbe, esetleg később vagy közvetlenül Párizsba. Az olasz későromantikának nyoma volt Párizsban is az ide-oda utazó vagy az ott letelepedett művészek révén, még a hatvanas évek szalonjaiban is díjaztak képeket, melyek gyökere itt kereshető.¹⁶ Ezek az összefüggések nyilvánvalóbbak az életképnél, mint a történeti tárgyú festményeknél, mert ez utóbbiak, témájuknál fogva is, kevésbé „vándoroltak”, közvetlenebbül kötődtek a helyi recepcióhoz. Másfelől viszont a történelmi festészet bizonyítja a legnyilvánvalóbban némely kompozíciós típus Európa-szerte való elterjedését, az azokon való helyi továbblépést, a variálhatóság jellegét. A 19. század első felében és közepén ismertebb a terjedés útvonala, ebben az illusztrációk és almanachok lehetséges szerepe, mint később a folyóiratok, a fotó, az utazások egymást kiegészítő hatásának a lecsapódása. Pedig nem lenne érdektelen kitapogatni például annak a későromantikus nőideálnak a forrását, amely a hetvenes-nyolcvanas években Spanyolországtól Oroszorszáig elterjedt, vagy nyomon követni olyan, sokáig visszatérő téma vonulatát, mint amilyen a vásárra menő vagy onnan jövő parasztcsalád idilli életképe. Nem is a szorosabban vett téma a legjellemzőbb, hiszen az sokféleképpen megjelent, — elég Courbet-nak Vásárról hazatérő flagey-i parasztlak című képére gondolni (1850–1855), amely a romantikán túllépett festő próbálkozása. Figyelemreméltóbb az olyan képtípus, kompozíciós típus, mint Barabás 1834-es festményének

biedermeieres idillje, amely több mint félévszázaddal később megtalálható a görög Litrasz azonos hangvételi és felfogási képén, habár ez utóbbira festéstechnikailag már keletkezésének kora nyomta rá bélyegét. Az időbeli eltérés meg is felel annak a fáziseltolódásnak, amely a görög festészetben a századközép kezdődő romantikus pátozát, nemzeti témáit és ezek elterjedését jellemzi, a múlt századi stílusrealizmus szellemében fogant életképekig, ahol már a legújabb plein air törekvések is nyomot hagytak.¹⁷

Ritka az olyan nemzeti művészet, ahol egy francia festészeti orientáció mintegy megszaktította a szokásosnak tartható etapok folytonosságát, s egy romantikus nemzet-ideál, nemzet-allegória, történeti festészeti kezdetek után közvetlenül a posztimpresszionizmus-hoz vezetett az impresszionista eredmények megismerése. Ez tapasztalható a román festészetben a hetvenes évektől, ám ez a ritka felgyorsulás annyiban analóg a többi ország művészetével, hogy a század utolsó harmadára nagyjából mindenütt szinkronba kerültek az újabb törekvések. A fáziskülönbségek és az etapok egyre inkább lerövidültek, a század végére általában mindenütt rendelkezésre állt ugyanaz a felhalmozódott, az impresszionizmust és következményeit is magában foglaló ismeretanyag. A fokok egymásutániságában elsikkadt a helyi művészeti és kulturális előzmény korábban jóval meghatározóbb szerepe, és kialakult, immár a romantikától függetlenül, a nemzeti művészetek újabb szakasza, amelynek párhuzamait és eltéréseit már más tényezők determinálták.

JEGYZETEK

1. A katalógus előszavát Michel Laclotte írta, a bevezető tanulmány és a szerkesztés Geneviève Lacambre munkája.

2. *Connaissance des Arts* 1974. június, 72–87. Uo.: *Les pompiers: brusque flambée des prix*, 84–87.

3. Csók István elsősorban a szalonfestészet-hez vonzódott, amikor 1903-ban Párizsba költözött. L. ARADI N.: Egy Munkácsy- és egy Csók-festmény előképe, *Ars Hungarica* 1986/2. 177–182.

4. CASSOU, J.: *Panorama des Arts Plastiques Contemporains*, Párizs, 1960, Gallimard. Az indító fejezetek:

I. *L'art officiel*, II. 1900.

5. A kiállításnak katalógusa nem volt, a részletesen dokumentált *Petit Journal*-t Gilberte Martin-Méry szerkesztette.

6. *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830–1870*. A katalógus tanulmányait Patrick Le Nouën, Albert Boime és Sylvie Douce de La Salle írta.

7. Frankfurt am Main–Berlin–Wien, Propyläen Verlag.

8. RINGBOM, S.: *The Scandinavian 1880s – reality, air and light*. In: *1880-årene i nordisk maleri*, Oslo, 1985, Nasjonalgalleriet, 302.

9. ROSENBLUM, R. and JANSON, H. W.: *19th Century Art*, New York, 1984, Harry N. Abrams, Inc., Publishers. Félvezernyi reprodukciója között egyetlen magyar alkotás van, Szinyei Merse Ruhaszárítása, ezt figyelemremélően és érzékenyen elemzi a 304. lapon.

10. A kezdeményezések közé tartoznak az NDK-beli greifswaldi egyetem romantikára összpontosító tanácskozásai: Friedrich 1974, Runge 1977, Kersting 1985.

11. A prágai Nemzeti Galéria és a Cseh Tudományos Akadémia Művészettudományi Intézete által közösen rendezett tanácskozások anyagából eddig megjelent kötetek:

Historické vědomí v českém umění 19. století, 1981.

MĚSTO v české kultuře 19. století, 1983.

DIVADLO v české kultuře 19. století, 1985.

12. A Centre des Études Romantiques 1983-ban rendezte utolsó kollokviumát „La bataille, l'armée, la gloire” címmel. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Association des Publications de CLERMONT II, 1985.

13. ARADI N.: Művészettörténeti konferencia a nemzeti művészetek kialakulásáról. A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi Történeti Tudományok Osztályának Közleményei XI. kötet 4. szám, 1961. 371–373.

14. Példa rá a ljubljani Nemzeti Galéria kiállítására, „Szlovén festészet a romantikától az impresszionizmusig”, melyet több országban bemutattak, a Magyar Nemzeti Galériában 1981-ben. A katalógus tanulmányát Emilian Cevc írta. A szerb művészet vonatkozásában, a 19. század közepéig, még csak a világi művészet kezdeteiről esik szó. Lásd KOLARIĆ, M.: *Les débuts de la peinture profane chez les Serbes*, Belgrád, 1957, a Jugoszlavia folyóirat kiadása.

15. HEGEL: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main, 1970, 83.

16. Példa rá Ferdinand Heilbuth 1861-es díjnyertes Zalogház című festménye, amely Munkácsy azonos című képére közvetlenül hatott. A hamburgi születésű, Párizsban letelepedett festő munkásságát rendszeres itáliai útjain az olasz későromantika formálta.

17. A múlt századi görög festészeiről igen jó képválogatással tájékoztat JOANNOSZ, A. Sz.: I elleniki zografiki 190sz aionasz, Athén, 1974. Melissza Kiadó, továbbá POLEVOJ, V. M.: *Iszkussztvo Grecii* című könyvének (Moszkva, 1984, Szovjetszkij Hudozsnyik Kiadó) *Period nacionalno vozrozszenija* és *Gyevjatnadcatij vek c. fejezetei*, 387–416. és 429–459.

Nóra Aradi: Die Romantik und die nationalen Künste

Etwa vor anderthalb Jahrzehnten begann man der Kunst des 19. Jahrhunderts mehr Aufmerksamkeit zu schenken, zunächst nur dem letzten Drittel, indem man das vereinfachende impressionismuszentrische Bild durch die Eigenheiten der nationalen Kunst zu differenzieren suchte. Die Forschung musste verschiedene Varianten der Spätromantik und des Späthistorismus in die Untersuchungen einbeziehen und so erkannte man auch die Nuancen der Werdeganges der Romantik und des Historismus. Im Vortrag wurde auch der 1958 gestarteten und 1962 gescheiterten Initiative gedacht, die auf die Erforschung und vergleichende Untersuchung der nationalen Künste des östlichen bzw. süd-östlichen Mitteleuropa ausgerichtet war. Die Bindung der Romantik an die nationale Kunst bzw. an nationale Bewegungen wurde in der Kunstwissenschaft solcher Länder herausgestellt, in denen gleichzeitig mit der Romantik auch der Gedanke des nationalen Charakters der Kultur aufkam, die Selbständigkeit der nationalen Kunst oder gar die nationale Unabhängigkeit zum Program wurde. Die vergleichenden Forschungen haben gezeigt, dass trotz der Phasenverschiebungen in den gegebenen historischen Verhältnissen und in der gesellschaftlichen Struktur bzw. in der Wandlung der Rezeption die Änderungen in der Kunst innerhalb eines bestimmten Entwicklungsganges in ähnlichen Phasen abliefen. Gegen Ende des Jahrhunderts wurden die Phasenverschiebungen zunehmend kleiner und die Etappen kürzer, fast überall stand dasselbe Kenntnismaterial mit dem Impressionismus und deren Folgen zur Verfügung. Die bestimmende Rolle der örtlichen Kunst und der kulturellen Voraussetzungen ist zurückgegangen und die neue Epoche der nationalen Künste – nunmehr unabhängig von der Romantik – weist andere Analogien und Abweichungen auf, die sich nach ganz anderen Kriterien untersuchen lassen.

ROMANTIKUS ELEMEEK A SZÁZADFORULÓ MAGYAR FESTÉSZETÉBEN ÉS GRAFIKÁJÁBAN

A romantika továbbélésének tanulmányozásához mindenképp egy viszonylag stabil és részben leegyszerűsített romantika-kép elfogadása szükséges, ugyanakkor elkerülhetetlen az örök romantika fogalmával való szembenézés.¹ A romantika öröksége elsősorban a par excellence romantikusnak ismert témakörökben, a történelem, a nemzeti mitológia századvégi és századeleji feldolgozásaiban, a kiemelkedő ember kultuszának változataiban ragadható meg. A magyar képzőművészetre vonatkozólag kevésbé vizsgálták a romantikának az esztétikai gondolkodás síkján megragadható újításait, a szubjektivizmus és szintéziskeresés dualizmusának, ezen belül a belső fejlődés tanának és az egyetemes lételem keresésének századvégi változatait, melyek elsősorban a romantikus vitalizmus századvégi megújulásában: a misztikus természetvallások hatásában, Schmitt Jenő Henrik írásaiban és a teozófia fluidiumtanában jelentkeztek. Végezetül egyetlen téma, az aranykor ábrázolás megváltozott társadalom-pszichológiai funkcióját, életfilozófiává való alakulását említeném.

A klasszicizmus és romantika, romantika és realizmus harcából illetve szimbiózisából kiinduló elemzések az ellentétek dinamikáját a század második felére is kiterjesztették, így a szimbolizmus és naturalizmus különböző formáinak szembenállása illetve együttélése a romantika–realizmus ellentét meghosszabbításaként jelentkezett.² Az ellentétpárokban való gondolkodás – a korszak filozófiájával összhangban – a végtelen ismétlődés érzetét sugallja. Az előzmények és hatások keresőit mindenképp arra ösztönzi, hogy távoli kultúrák bonyolult áttételeken át jelentkező hatásának egyre közelítő elemzésével dolgozzanak.

Az alkotás, az eredetiség, az egyéniség, az autenticitás romantikához kapcsolt fogalmai, a művész szerepéről vallott elképzelése és mindenek előtt irodalom-centrikussága és mítosz-felfogása a legközvetlenebbül ott élt tovább, ahol szimbolikus tartalmú művek születtek, vagyis elsősorban a századvégi szimbolizmusban és szecesszióban jelentkezett.

Fritz Burger volt az első, aki a 19. és 20. századi művészet szellemi drámájának képviselőit Blake-ben és Füssli-ben látta.³ Immár könyvtárnyi irodalom foglalkozik éppen összerepük felfedezése következtében az angol preraffaelitákkal, elsősorban hozzájuk és a nazarénus mozgalomhoz csatolva vissza a századvégi művészeti mozgalmakat. A német szecesszió forrásai között szerepel Philipp Ottó Runge és a rokokó hatása. Franciaországban a romantikától a szimbolizmusig, a Delacroix-tól Chassériau-n át Gustave Moreau-hoz, illetve a Grandville-től Odilon Redonhoz vezető láncot vázolták fel. Ehhez csatlakoztatnám a misztikus-vallásos lyoni iskolából kiinduló preraffaelisztikus vonalat, mely Puvis de Chavannes-hoz és Maurice Denis-hez vezet el.

Az utóéletet a romantika felől tekintők közül például Hugh Honour a századvégi szimbolizmust a romantika alkonyának tekinti, melyben jórészt a romantika dekadens vonásai valamint bombasztikus kellékei, a horror-elemek és a könnyes szentimentalizmus élt tovább.⁴ Stílushatás szempontjából a vonalas grafikus fogalmazást előnyben részesítő romantikus mestereket emelik ki. A szimbolizmus eredetének kérdéskörében Hans H. Hofstätter alapvetése után Edward Lucie-Smith könyve mélyült el, nagy teret szentelve a romantikus elődöknek is.⁵ Németh Lajos tipológiájában élesen elválasztja a romantikából kiinduló „metaforikus-allegorikus” típust a 20. századi művészethez közelebb álló „érzéki-konkrét, expresszív” típustól.⁶

A szecessziót stílusromantikának tekintő, elsősorban az irodalommal foglalkozó írók vagy a szecessziót neuro-mantische Stimmungskunstnak gúnyoló elnevezés elsősorban a szecessziót teljességgel a múlthoz kötő, az absztrakt geometrikus törekvésektől élesen leválasztó elmélet hatását tükrözi. A Gothic Revival, orientalizmus, historizmus a szecesszióban továbbélt, a felhasznált motívumok néhol a szimbolikus tartalmat is megőrző dekoratív elemmé lettek, a művészetben éles dekadens manírija új organikus és strukturális formákban nyert megfogalmazást.

Azt hiszem, különösebb bizonyítás nélkül állítható, hogy a Nordeau-féle „irodalmi kórtanból” táplálkozó dekadenciafelfogás, a romantika patológiájával foglalkozó elmélet a századforduló magyar képzőművészetének egészére kevésbé alkalmazható. A romantikából leszármazott exotikus, erotikus, dekadens témakör igazában csak Gulácsy Lajos és Csók István, Vaszary János néhány művében és a szecessziós grafika kismestereinél volt jelen.

Beszélhetünk-e egyáltalán a magyar képzőművészetben a romantikából a szimbolizmus és a szecesszióhoz vezető szerves fejlődésről? A romantika utóélete az olyan kevert stílusjelenségeket mutató művészetben, mint a magyar, csak igen bonyolult kapcsolatrendszerből elemezhető ki. A realizmussal, naturalizmussal, impresszionizmussal együttélő posztromantika áthatotta a századelő festését.⁷ Ahogy az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozó országokban általában a szecesszió és a szimbolizmus speciális vonásának tekinthető a romantika nemzeti sorskérdésekkel összefonódó továbbélése.

Azt is számba kell venni, hogy számos romantikusnak ismert témakör feldolgozása a historizáló romantika jegyeit viseli magán, már egy klasszicizáló és romantikus elemeket összeolvasztó akademiázódott korszak terméke. Hasonló jelenséget tapasztalhatunk például a cseh festészetben. A párizsi plakátkirály Alfons Mucha Szláv eposzáinak feldolgozásában az osztrák barokk által inspirált cseh történeti festészethez mint nemzeti hagyományhoz tért vissza.

Mítosz és történelem, mítosz és egyén. A szinkretikus mítoszinterpretáció módszere

A romantika által előtérbe állított történelmi témakör, az aktualizált múlt vagy a nemzeti történelem eseményeinek feldolgozása a századfordulón a historizmus régészeti hűséget követelő időszak után az allegorikus fogalmazáshoz, a mítosz időtlen történet-felfogásához közeledett. Nálunk elsősorban Székely Bertalan képviseli ezt az utat. A Vérszerződés című falkép vagy a Csodaszarvas üzésének (1900–1902) vázlatai új dekoratív stílus kiindulópontjai is. Székely utolsó korszakának „színes, vonalas új beszédje” nagy hatást gyakorolt Nagy Sándorra.⁸ A veszprémi Színház Csodaszarvas sgraffitóján ez a romantikus hagyomány modern formát nyer, az öntörvényű dekoratív felületképzés és az arabeszkhatás következetes véghezvitelével.

Székelyt is megérintette az a Delacroix-nál megfogalmazott, majd a követők, Chassériau és Gustave Moreau kezén kibontakozó, vallásos gyökerű, de a századvégi szimbolizmust előlegező bűn-értelmezés, mely a bűnben a mártíromságot is láttatta. V. László és Cillei Urlik (1867) című festményén a táncosnő kompozíciójában Thomas Couture dekadens rómaiakat bemutató festményének egyik mellékalakját idéző mozdulata, ahogy a kép vöröses tónusa a bűn vonzását érzékelteti, természetesen a történelmi kontextus követelte értelem szerint, a táncosnő negatív figura marad.⁹ A dekadens borzongás soha nem válik uralkodóvá, s ez a morális művészet-esztétikával, nemzeti tragikumérzéssel telített romantika a közvetlen, szecessziós formanyelvű utódok művészetére is rányomta a bélyegét.

A folytonosságot, a romantikus-historizáló akadémikus festészettől a századelő mozgalmozgalmához a Székely Bertalan – Lotz Károly – Körösfői-Kriesch Aladár – Nagy Sándor

vonulat képviseli. A gödöllői műhely alkotói tudatosan vállalták a népnemzeti eszményrendszert és képvilágot; mind jellegzetes témaköreit, mind a népművészet témaként és motívumként való feldolgozását. Írásaikból arra is következtethetünk, hogy ez az örökség számukra etikai–esztétikai érvényességet jelentett. Otthon-centrikusságuk, a gyermekvilág és a mese központi szerepe a magyar biedermeierhez is kötődik.

Falképeik és üvegablakaik többsége az elődök által kialakított programhoz igazodott. Székely és Lotz Koronázó templombeli alkotásai számos szempontból kiindulópontnak tekinthetők. Székely falfestés-tervein a gótikus elemek átformálásában a preraffaeliták dekoratív átirataihoz került közel. Nagy Sándor és Kriesch Aladár üvegablak iránti vonzódásában is szerepe lehetett a szintén Székely és Lotz által tervezett Koronázó templombeli üvegablakoknak. A középkori üvegablak-technika múlt századi megújulása, a restaurálások szellemét őrző témakör és kompozíció a romantikus-historizáló elemeket kezdetben igencsak felerősítette. Nagy Sándor és Kriesch Aladár kapcsolata mestereikhez Wyspiańskynak és Mehoffernek Matejkohoz és a krakkói későgótikához való kapcsolatára emlékeztet.

Ismertek a gödöllőieket a preraffaelitákhoz fűző szálak, melyeket épp a magyar romantikus-historizmus eszményeivel való azonosulásuk erősített meg. A preraffaelita manír és a magyar nemzeti múltból vett téma találkozásának jellegzetes példái Kriesch Zách Klára feldolgozásai. Hasonlóképpen fokozta a preraffaelita mesterek hatását a középkori kézművészet kultusz, melyet a gödöllőiek egyfajta rusztikus medieválizmussá alakítottak, szimbólikus formává emelve az erdélyi gótikus templomot.

Kevésbé ismert a magyar nazarénus festőhöz, az 1853-ban Friedrich Overbeckkel Rómában dolgozó Szoldatics Ferenchez való kötődésük. Szimbólikusnak is tekinthető, hogy Kriesch és Nagy Sándor „Ser Francesco”, azaz Szoldatics műhelyében ismerkedtek meg és kötöttek életreszóló barátságot.¹⁰ Eddig még publikálatlan Körösfőinek egy Rómában készült erősen nazarénus szellemiségű portréja (1892).¹¹ Az olasz reneszánsz madonnatípus szentimentális átirási módja, az erősen grafikus előadásmód, a tiszta körvonalrajz egyértelműen nazarénus hatásra vall.

Ha a népművészeti téma feldolgozásokat tekintjük, itt is szoros a kapcsolat, mind az elmélet, mind a közvetlen képi hatás szintjén. Csak egy példa Nagy Sándor Jankó Jánosnak, a Népdal vagy a nóta születése c. (1860) festményét követi kompozíciójában és jellegzetes figuráiban a veszprémi színház Népművészet varázsa című üvegablakán.

Az akademizálódott romantika képviselője témáit (Rablóvár, Lear király) és formálását tekintve is az igencsak elfeledett Stein János. Lotz mestertanítványa, műveiben eszmét, erkölcsi igazságokat kívánt megjeleníteni.¹² Az élet, az ember és az álom című festményén az élet elől az álomba menekülő ember megfogalmazása a romantikus ideafestészet körébe utalja munkásságát. 1903–10-ban festett móri freskóján — Utolsó ítélet — a bécsi szecesszió formarendjét érzékeltető dekoratív-geometrikus fogalmazáshoz jut el.

Míg Franciaországban és Angliában a századelőre a középkor és általában a történelem romantikus mítosza háttérbe szorult, addig Észak- és Közép-Kelet Európában megújult, a legendába és mesébe, az időtlen szépség birodalmába transzponált múltidézés formáit öltötte magára. A magyar későromantika, mely a magyar mitológia kutatásával csatlakozott a nemzeti mítoszok sorába, az északi jelleggel szemben a magyar eredetmondával összhangzó keletiség-tudatot hangsúlyozta, formailag már nagyrészt összefonódott a századelő arany kedvelésével, témakörét tekintve a napmítosz megújított változataival.

A századelőn több művész is feldolgozta az Ipolyi Arnold mitológiájában szereplő Árgilus történetet, mely Ipolyi szerint Magyarországon a Tündér Ilona mondakörrel fonódott össze. Ez utóbbit pedig egyenesen az aranykor antik toposzáig vezet vissza. „... tündéri mythosunkkal ezenfelül még, egy sajátos hitképzetet találunk összekötve, ennél fogva regéink és

mondáink a tündéreknék egy különös, csodás, ős, boldoglétet, egy boldog aranykort, tündérországot, tündérvilágot tulajdonítanak, hol őket ezen ős aranykori boldoglét veszi körül.”¹³ A regék tündérországot a Csallóközbe és Erdélybe helyezik, ezzel a magyar irodalomba is mélyen begyökerező hagyományt indítanak el. Nem lehet teljesen véletlennek tekinteni, hogy Nagy Sándor Meseillusztráció címet adta egy fürdőzőket ábrázoló grafikájának, mely ikonográfiailag a századelő aranykor képeinek sorába illik.

A romantikus-historizáló feldolgozások után Körösfői–Kriesch gobelinjén az Árgilus történetet mitologikus meseként fogja fel, a halál és szerelem egységét megfogalmazó szimbolikus művek gondolköréhez is közelítve. A faliszőnyeg körül futó bordure hatyúi nemcsak a szecesszió kedvelt motívumai. A hatyú a tisztaság és a tündér szimbóluma, de már Ipolyinál is csatlakozik ehhez halál-jelkép volta.

A formailag historizáló köntösben megjelenő első magyar mitológia feldolgozások, Than Mór reneszánsz allegóriákat követő, Lotznak a német romantika hatását is beépítő műveinek formai pluralizmusát felváltja a szecessziós mesterek dekoratív megfogalmazása. Tartalmilag egy, a szintén a historizmusban érvényre jutó interpretációs módszer segítette a magyar mitológia hőseinek ábrázolását. Edgar Quinet a szinkretikus mítoszinterpretáció egyik legkorábbi megfogalmazója Merlin a varázsló (1860) című írásában Ossian, Psyché, Artus király, Atlas, Sátán, tündérek a szereplők. A szerző célja „egyetlen legendára visszavezetve minden legenda összegyűjtése... a viszálykodó világok összekapcsolása, mely a népek képzeletét megbűvölte.”¹⁴ A szinkretikus mítoszinterpretáció az, mely első lépésként a legtávolabbi kultúrák és mítoszok összekapcsolásának, formailag a legkülönbözőbb források felhasználásának elvi alapját adta.

A szinkretikus mítoszinterpretáció jellegzetes magyar példája Than Mór a Nap szerelme a Délibábbal című (1866) műve, mely a legkülönbözőbb források összekeverésével próbál új magyar mitológiai alakot gyúrni a klasszikus mitológia eszköztárából kölcsönzött figurákból.

A Magyar mitológia szerzőjének gyűjtési köre, a népköltészet, népművészet, szokások széles körének beépítése formailag a századfordulón hozta meg gyümölcseit, a gödöllőieknek a népművészeti motívumokat is beépítő szecessziójában. Az új művészeti formával összhangban náluk a mesei, legendás elemek válnak hangsúlyossá: a „mesehangulat” uralmáról beszélhetünk feldolgozásaik kapcsán.

A szinkretikus mítoszinterpretáció tudatos vagy tudattalan alkalmazása a magyar mitológiai témát nemzeti kötelességként felfogó szemlélet mellett a mítosz általános, az archetipikus gyökerekig visszanyúló felfogása is megjelent. Elsősorban Nietzsche hatásával kell számolni a napkultusz, a keletiség tudat új formáinak kialakulásában. Az eredetmonda ábrázolása mellett Nagy Sándornál feltűnnek az egy ember sorsán át megragadott lélekút, vándorút képek. Belső fejlődésregényt rajzol, másrészt mítikus összefüggésbe állítja — teozófiai és gnosztikus elméletek alapján — az egyén életének állomásait.

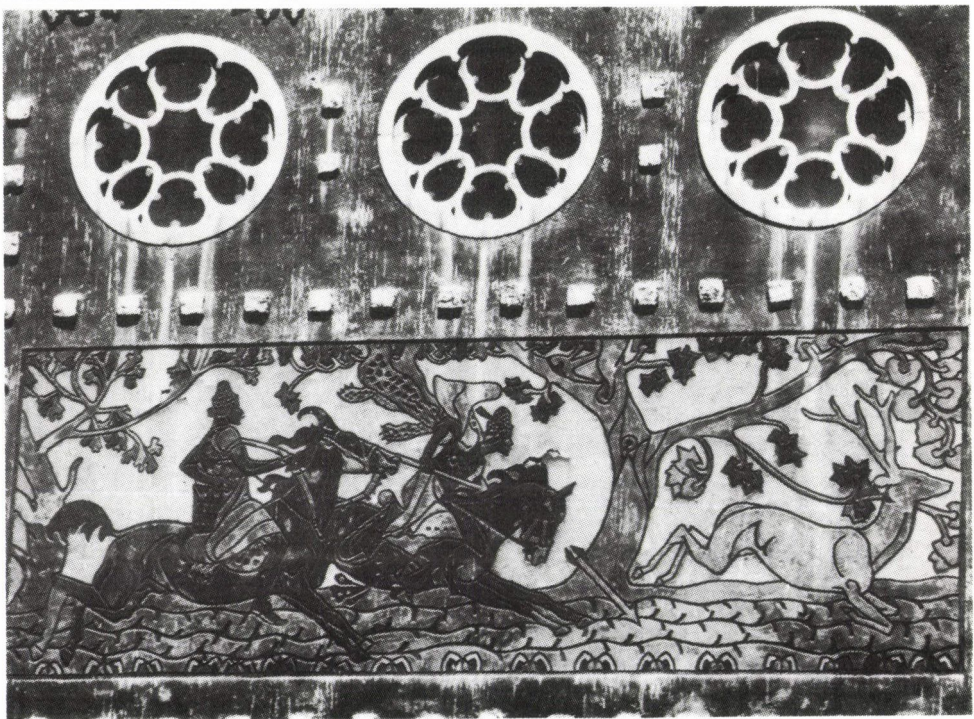
A múltfeltárást, az archetípus felé tartó őskeresést nemzeti tartalmak bevezetése nélkül fogalmazza meg Ferenczy Károly Archeológia (1896) című munkája. „És íme a mithosztalan ember, — írja Nietzsche, — akit örökös éhség gyötör a nagy múltnak közepette és keresi ásóval, csákánnyal a gyökereket, még ha a legtávolabb eső régi romokat kell is föltúrnia értük.”¹⁵ Általában elmondható, hogy Nietzsche közvetlen vagy közvetett hatása a század végétől felerősödött. Új lendületet adott a romantika által bevezetett nemzeti hősök, mitológiák feldolgozásához is. Körösfői — Kriesch Aladár és Nagy Sándor műveikben Nietzsche-vel és a 19. század végi szimbolista társulások programjaival párhuzamos gondolatokat fogalmaznak meg.

A romantika által bevezetett történeti és mítikus témák a naturalista és plein air törekvéseket képviselő mesterek munkáiban is megjelentek. Követve egyetlen téma, a Zrínyi ki-



53. Székely Bertalan: Vadászat a Csodaszarvasra

54. Nagy Sándor: Hunor és Magyar





55. Jankó János: A népdal születése

56. Nagy Sándor: A népdal varázsa





57. Gulácsy Lajos: Paolo és Francesca



58. Gulácsy Lajos: Botticelli átirat



59. Körösfői-Kriesch Aladár:
Madonna

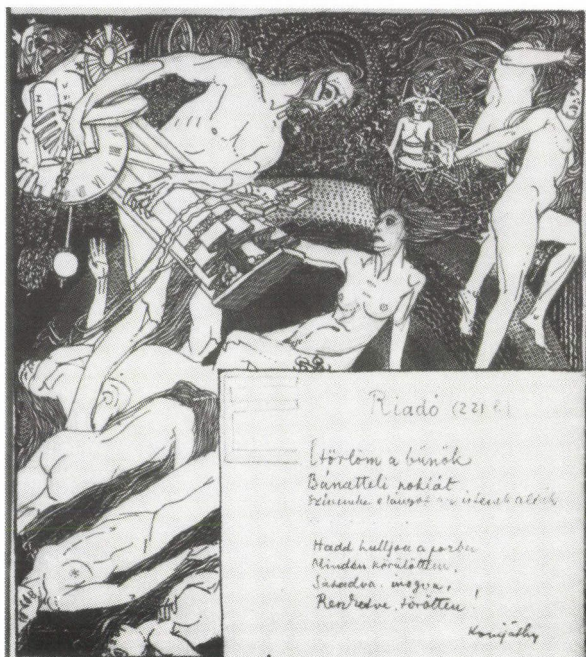
60. Csontváry Kosztka Tivadar:
Zárda Trauban





61. Tichy Gyula: Séta a falakon túl

62. Nagy Sándor: Illusztráció Komjáthy Jenő verséhez



rohanása feldolgozásait, Hollósy Simonnál például a plein air romantikus átforrósításának lehetünk tanúi, melyre a francia festészet is kínál példát. Csontvárynál Székely Bertalan Zrínyijét átható „heroikus pesszimizmus” a reménytelenségig fokozódik, szinte a groteszkbe fullad, a végső kifáradás jegyeit mutatja. Németh Lajos elemzésében kiemeli, hogy csupán az esemény időtlen példázattá, szimbólummá emelt ábrázolása, a tört ágú fa megjelenítése jelzi a nagy művek felé vezető utat.¹⁶

A történelem nagy alakjainak romantikus imádása Attila történetének reprezentatív feldolgoásaiban (Velence, Magyar Ház), az ősmagyar történet mesés-legendás hangulatú megjelenítéseiben folytatódtak. A regényes múltidézés témái az időtlen szépség dimenzióját nyerik Kriesch – Szerov Nagy Péter korát megjelenítő vásznaihoz hasonlóan – például a Solyomvadászat Mátyás király udvarában kompozícióján. Mellettük a történeti személy zsánerben, intimizált formában is megjelenik. Rippl-Rónai József Rippli bácsi portréján a falon függő Kossuth portré az egyén jellemzésének eszköze, az enteriőr más részletével egyenrangú dekoratív része. Az egykor konkrét politikai célt szolgáló nemzeti pantheon kialakítása – Kossuth a portréban látta a hazafiasság erősítésének egyik fontos eszközét – századunk elején új képi funkciójában is, jelképpé szilárdult hagyományt képvisel.

A táj mint filozófiailag és pszichológiailag meghatározott lélekállapot

A romantika tájképhagyománya is továbbélt. Csak utalnék a Csontváry-motívumok 19. századi előképeit feldolgozó irodalomra.¹⁷ Csontváry romantikájának sajátossága – a motívumközösségen túl – a táj történeti és mitológiai jelentőségének átélésében mutatkozik meg. Jóllehet a tájkép visszakapcsolása a mitológiához nem a klasszicizmus vagy romantika, hanem a szimbolizmus módszerével történt, a panteisztikus látásmód uralkodó marad. Az óriási, korábban csak történeti és mitológiai kompozícióknak kijáró panorámák születésében benne van Géricault politikai célzatú panoptikumától a kortárs Feszty Árpád körképéig vezető példák sorozata is. A Vihar a Nagy Hortobágyon kozmikus erejű tájélménye, amint ezt történeti témaválasztásai is mutatják, Justh biológiai messianizmusával párhuzamos gondolkörére is rezonált.

A Csontváry képviselte tájkép-felfogás másik oldalán állnak a gödöllői művészek, akik a belső világ kitágításának ellentétes módszerével dolgoztak. A hatalmas tájak, mítikus helyek felidézése helyett az otthon, a kert felé fordultak. Körösfői-Kriesch Liliomok című képe a romantikus tájkép-portrék utóda – a kertrészlet, a világ egy kis darabja, a teljességet tükröző szimbólummá tágul, istentiszteleti helyé lesz. A bensőségesség romantikus, Nagy Sándoréknál néha biedermeier kedélyességű elve Schmitt Jenő Henrik belső megismerés, „belső mennyország” fogalmára rimel.¹⁸

A romantikus tájkép továbbélésének iskola-példája Kacziány Ödön nocturne-festészete. A romantikus várak, magányos lovagok, a halál-idézés nem emelkedik a világ univerzális pusztulásának víziójává, inkább a századelő nosztalgikus emlékezőssé, monoton hangulatisággá csendesedett világfájdalmának megszólaltatója. Egy szomorú, tragikomikus Don Quijote-i vonást azonban nem tagadhatunk meg Kacziány figurájától.

A romantikától a szimbolizmusig

Mindaz, ami idáig a romantikából a szimbolizmus felé vezető hol erősebb, hol halványabb szálakról elhangzott, Gulácsy művészetében vált a nyugat-európai mintával leginkább összevethető fejlődési lánc részévé.¹⁹ Az „elvágyódó romantika” legtisztább magyar képviselője. Múltidézése, a Dante-imádat, az Itália iránti vonzódás jegyében született képei, a Verlaine

szellemében festett rokokó parafrázisok a tiszta esztétikum légkörébe emelt megjelenítések. Az elvágódás nála állandó lélekállapottá vált alkotói ihletforrás. Szinkretizmusa – a gödöllőiek magyaros alaphangjával szemben – nemzetközi. Egyik fő műve, a Paolo és Francesca a passzív elengedettség, a „szép mozdulatlanság” rajza. A téma egyik legnagyobb hatású feldolgozója Ingres 1814-es festményén az ártatlanság és érzékiség különös egyvelegének ábrázolásában, az érzelmek áradásának kifejezésére Ingres a formai deformációtól sem riadt vissza. Gulácsynál a téma a földöntúli tisztaságú „égi szerelem” képpé válik, a romantikus múltidézés elbeszélő kellékei díszítő elemekként épülnek a kompozícióba.

Alkotói módszere, az elsődlegesen irodalmi élményekre, a történelmi helyek által felkeltett képzeletre való hagyatkozás is romantikus gyökerű. Témaköreit, s itt nemcsak a Victor Hugo inspirálta művekre gondolok, hanem jellegzetes szimbolikus festményeire, a Varázslatot vagy az Extázist, szenvedélyes túlfűtöttséggel jeleníti meg. A gödöllőiek „fehér szimbolizmusával” szemben a bűn misztériuma, Salome alakja is foglalkoztatta. A zeneiség, a bensőségesség mindent átfogó, romantikus gyökerű ideálja mellett az érzékek határainak a kitágítása, a más világ felkeltésének eszközei témaszerűen is foglalkoztatták az Ópiumszívó álmában. A Csáth Géza írásaihoz beszűrődő tudományos analízissel, Sassy Attila könnyed dekorativitásával szemben Gulácsynál az illúzió és realitás összemosása, az egyéni érzékenység felfokozása, az álom és vízió mindennek fölé helyezésében csúcsonylik ki.

Gulácsy Kierkegaard-i hőst formált magából, mondhatnánk „művészet lovagját”, elvágódásában a kiváló élménytől is lassan elszakadó, az elérhetetlen vágyakozásban kiteljesedő szellemiség állapotát festi és rajzolja újra és újra.

Szintéziskeresés: a romantikus vitalizmus új formái, a teozófia és a gnózis optimizmusa

A romantika századfordulós továbbélésének egyik legtöbbet idézett bizonyítéka a Gesamtkunstwerk gondolat új formákban, több szinten megvalósuló kibontakozása. Az egységkeresés azonban nálunk sem csupán a művészetek szintézisét jelentette, hanem egyik formája volt a természettől való elszakadás tudatosodásával létrejött traumatikus állapot feloldására tett kísérleteknek, melyek az egyetemes világlátás, valamely mindent összekapcsoló lételem feltételezéséből indultak ki. Elsősorban Nietzsche vitalizmusa, a monisztikus természetvallások reneszánsza, Schmitt Jenő Henrik energia tana hatott a századelő magyar művészeire.

Ferenczy Károly Hegyi beszédén a szereplőket és a tájat panteista egység fogja össze. A panteista áhitat a Három királyok és Izsák fölláldozásának kompozícióján mítikus élményként fogalmazódott meg. Talán leginkább a Daphnis és Cloé 1896-os feldolgozásán érezhető a müncheni Jugendstilben erőteljesen jelenlevő monisztikus természetvallások hatása, azaz a természet áhitatos feldolgozásával együtt jár mítizálása is. A Izsák fölláldozásának angyal alakja Puvis de Chavannes figuráihoz mérve is szellemi megtestesülésnek tekinthető.

A természetvallások életreform törekvésekkel összekapcsolódó ágából táplálkozik részben a gödöllőiek fény–napfény szimbolikája. Az összekötő kapocs a Berlinben élő Schmitt Jenő Henrik gnosztikus filozófiája. Nagy Sándor ugyanakkor a teozófiai ismeretekben is otthon volt: Schmitt írja Nagy Sándornak 1901 decemberében: „Ön bizonyosan ismeri a teozófia tanait. A kisugárzó fluidumok, azután a gondolati alakok plastikai kialakításai teljesen a teozófiai elmélete szerint vannak Önnél megrajzolva.”²⁰

Nagy Sándor Komjáthy Jenő verseihez készített illusztrációin a magyar preszimbolizmus költőjének világméretűvé növelt én-tudatát, romantikus vitalizmusát Schmitt erőcentrum és energia elméletét is beépítve dolgozta fel. Fényalakjai a belső megvilágosodást, a gnóvizist, az ember istenülésének fázisait ábrázolják. A cél nappá, energiává válni.²¹

„Istennek lenni! Egyetlen dicső cél!” — írja Nietzsche szellemében Komjáthy Jenő. Az istenülő ember egyben bensőségessé váló ember, a kifelé való tágulás és a befelé való tökéletesedés egymást kiegészítő folyamatát jelenti. Komjáthy romantikus fényköltészetének alakjai Nagy Sándor grafikáin a szinkretikus mítoszabrázolás utóhangjaként a legkülönbözőbb kultúrák szimbólumainak vagy hagyományos allegorikus utalások formájában a nap, a fény-szimbolika és körmotívum gyakori ismétlésében jelennek meg. A romantikához vezet vissza a kozmogóniai szimbólumok megújulása.

Gondolatilag ebbe a körbe tartozik a napsugarakat isteni extázisban pengető Zarathustrát megjelenítő rézkarca is. A nappal ölelkező tenger allegóriája szó szerint egy Nietzsche-idézet képi átírásának tekinthető. Hogy mennyire aktuális problémát fogalmazott meg, mutatja, hogy a nappal ölelkező nő figurája a teljesség utáni vágy képeként jelenik meg, ha kissé torz formában is Csáth Géza G. kisasszony álma című munkájában. Ady messiás-tudatát, nemzeti költő voltát is fény-szimbolika segítségével fogalmazta meg, tartalmilag a Komjáthyhoz és Nietzschehez közel eső gondolatokat emelte ki.

Fényszimbolikájának fő összetevői a vallásos gyökerű, a romantikában megújuló illuminatio intellectus gondolat és a nietzschei vitalista szemlélet. Más kérdés, hogy szimbólum-teremtő ereje nem elég erős Komjáthy „dionysosi” költészetének (Babits Mihály) újateremtéséhez, hiányzik belőle az érzésnek az a romantikus heve, mely fényfestésében a romantikát megelőző Turner alakjait csontvázvá meztelenítette. Vízíója tudatos, „filozófikus” káprázat.

Érdeemes felidézni Schmitt Jenőt is ebből a szempontból, aki a romantikus vitalizmus megerősítésére tudományos eszközökhöz fordult. „A fizikai valóság tehát az erőcentrumok körül fejlődő sugárkörből áll.”²² Az érvelés rokonsága miatt idézem Alexander Bernát Lenhossék Mihállyal közösen írt „Az ember” című munkáját: „... összes energiánk egy fő célnak, valónk önkifejezésének szolgálatában állnak, ennél fogva az energiák egységbe foglalt rendszere, energiarendszer vagyunk.”²³

Végezetül kitérnék Nagy Sándornak Komjáthy A Riadó című verséhez készült illusztrációjára, melynek kompozíciója erősen emlékeztet Klimt Vízitündérek című rajzára. Míg Klimt tündérei az ösztönélet szimbólumai, a természeti erők kiszolgáltatva vakon sodródóknak, Nagy Sándor illusztrációján az önmagára, belső öntudatára ébredt ember kilép az élet és a halál körforgásából, ki tud lépni a schopenhaueri pesszimizmusból. Optimizmusa elsődlegesen a gnozisból, Schmitt Nietzsche hatását mutató energia-tanából táplálkozik.

A Csontváry igazi „korát” kereső Klaniczay Tibor Csontváry magányos, Adyval a számos egyezés ellenére is alapvetően eltérő szimbólumvilágának párhuzamait a 19. század utolsó harmadának szellemiségében találta meg.²⁴ A magyar századelő radikalizmusával szemben Csontváryt — tartalmilag — a múlt századi írók, költők a mindennapokból kivonuló, látomásokba, álomvilágba menekülő nemzedékével állítja egy sorba. A Komjáthy későromantikájában rejtőző preszimbolikus törekvések tartalmi és formai kibontakoztatója Nagy Sándor volt, aki a hagyományokból való építkezés, a magyar fejlődés lassú és rögös útját járva jutott el a magyar romantika örökségétől a szimbolikus kifejezésig. A Csontváryval megszakadt fejlődést vele érte utol a kor. Nagy Sándor Komjáthy illusztrációi, Babits, Kosztolányi és Juhász Gyula tudatos elődkeresésének képzőművészeti párhuzamai.²⁵

Ami Csontváryt, a szimbolikus fogalmazás ellenére, a századforduló európai és magyar művészetében is magányossá teszi, épp a romantikus természetvallás, a témával való intenzív eggyé válás. Hiányzik belőle a nyugat-európai szimbolisták tudatossága, távolságtartása, eltér a szimbolista mesterek tudatos „primitív” kultuszától, formailag az adott országok tradíciójából kinövő, végsőkéig csiszolt formáitól.

A gödöllőiek mindenek előtt Nagy Sándor szinte tudathasadásosan kettészakadt életművében a népi és régi egységének történelmi témákban való megjelenítése elválík az egyén pszichológiai hitelességű belső történéseinek megfogalmazásától. Nemcsak a romantikus miszticizmus különböző formái élnek tovább művészetükben; a társadalmi feladatvállalás – a romantika közösségeit idézőn – egy szűk művészközösség önmeghatározásaként fogalmazódik meg. Csatlakoztak az erőszakmentességért harcoló anarchistákhoz, valószínűleg Schmitt Jenő Henrik révén, s ismerték a nazarénus mozgalmat, melyhez a múlt század végének írói, így Justh Zsigmond fűzött nagy reményeket. Ugyanakkor etikai töltésű szocializmusuk Szabó Ervin köréhez kapcsolta őket. Mítosz-keresésüket meghatározta a magyar századelő művészetét átható nemzet-tudat, ugyanakkor erőteljesen jelentkezett életreform törekvéseikben az egyén mítikus identitás-kereséseként meghatározható program.

A mindennapok átélkesítése, az „aranykor” mint társadalmi és életprogram

A gödöllőiek aranykor képének mesei vonatkozásáról már volt szó. Az antikvitástól újra és újra megújuló toposz romantikus feldolgozásai elsősorban ember és természet egységét fogalmazták meg. Az ovidiusi törvénynélküliség, egyenlőség, az örök béke és boldogság megjelenítése a szimbolizmus idilljeiben is folytatódott.

Szinyei Merse Pál Pogányság II. (1869) című művében az elveszett egység vágya az ősi paradicsom-képre való visszautalásban jelent meg. Egry József Ádám és Éva, aranykor című grafikája is ehhez a tradícióhoz kapcsolódik. Természet és ember harmonikus egységét fogalmazta meg Divéky József Boldog sziget című grafikáján. Vaszary János Aranykor című festményén szintén meghatározó a természet mítikus szemlélete, de az aranykor álom jellegére, az elvágyódásra esik a hangsúly.

Ezzel szemben Nagy Sándor Meseillusztráció című és más, férfiakat, nőket és gyermekeket tájban ábrázoló grafikáit áthatja Schmitt Jenő Henrik gnosztikus tanításával összhangban az ideális élet megvalósításának hite, ahogy írásaiban a „boldog anarchia” (Nagy Sándor) elérése társadalmi kérdések megoldásának is záloga. Művein az ellentétes alapelvű naturalizmus átszivárgásaként a biológiai-pszichológiai „realitás” erős hangsúlyt kap. Meseillusztráció című grafikáján az aranykor toposza misztikus életfilozófiai tanok kifejtésének kerete lesz. A mítosz újraélése, a mindennapokba való bevezetése következtében a mindennapok világához közelít mintegy végsőkig feszítve a romantikus mítosz-felfogás határait.

JEGYZETEK

1. Csak röviden utalnék arra, hogy a romantika önálló korszakelemzéseit kezdettől többirányú nyitási kísérlet jellemezte. A 19. század egymás nyomába lépő, magukat a megelőző irányzattal szemben meghatározó mozgalmait ellentétpárokba állító, az ellentéteket mind karakteresebben kibontó stílustörténeti megközelítés mellett korán megjelent a romantika „örök” vonásainak elemzése. Maguk a terminus első használói, Goethe és Schiller kezdeményezték ezt az interpretációs formát, amikor a romantikát a művészet minden ágára, irodalomra, zenére stb. alkalmazták. Goethe ismert meghatározása következtében a Maximák és reflexiókban: „klasszikus: ami egészséges, romantikus, ami beteg” korán elvesztette történeti kategória jellegét. Később Gustav Paulinál és Kenneth Clarknál alkotói magatartás jelölője.

2. Hasonló alapjellegzetességet állapít meg a magyar irodalomtörténet. Németh G. Béla az esz-

metörténet felől közelítve a romantika és pozitivizmus együttléréséről szól. NÉMETH G. B.: Mű és személyiség. Bp., 1970; Németh Lajos a 19. századi nemzetközi szimbolista tendenciák sajátosságait is a romantika és a „széles értelemben vett realizmus” viszonyából vezeti le. NÉMETH L.: Adalékok a szimbolista festészet tipológiájához, Ars Hungarica 1976/1. 76.

3. BURGER, F.: Einführung in die moderne Kunst. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neuebabelsberg, 1917.

4. HONOUR, H.: Romanticism. Allen Lane. London, 1979. 319.

5. HOFSTÄTTER, H. H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln, 1965.; Lucie-Smith, E.: Symbolist Art. London, 1972.

6. NÉMETH L.: i. m. 85.

7. Kállai Ernő más vonatkozásban a romantikát a magyar művészet jellegzetességének tekinti

az alkotók karakteréből kiindulva. KÁLLAI E.: Új romantika. Művészet veszedélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok. Bp., 1981. 324–327.

8. NAGY S.: Székely Bertalanról. Élet 1910. szeptember 4. 292.

9. BAKÓ ZS.: Székely Bertalan. Bp., 1982. 36.

10. Szoldatics Ferenc és Nagy Sándor majd Körösfői-Kriesch Aladár barátságáról ld. levelezésüket: MNG Adattár. 6906–6909/1954. (nem teljes felsorolás)

11. Kriesch Aladár: Madonna. 1892. p., cer. 272X250 mm, j. bkp. 1. KA 892, Bp., mgt.

12. Stein Jánosról ld. SZOKOLAY B.: Erdélyi lelkek a magyar képzőművészetben. Pásztorú 1927. 17. sz.

13. IPOLYI A.: Magyar Mythologia. I. kötet 3. kiad. Bp., 1929. 127.

14. Idézi: ALBOUY, P.: La création mythologique chez Victor Hugo. Paris, J. Corti, 1963. 53.

15. NIETZSCHE, F.: A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus. Ford. és bev. Fülep Lajos. Bp., 1910. 249.

16. NÉMETH L.: Csontváry Kosztka Tivadar. Bp., 1970. 73.

17. JÁSZAI G.: Csontváry kritikai jegyzetek. München, 1965. SZABÓ, J.: „Cedrus aeternitatis hieroglyphium” (Iconology of a Natural Motif). Acta Historiae Artium 1981. 3–128.

18. SCHMITT J. H.: Művészet, etikai élet, szerelem. Bp., 1917. 90.

19. Irod.: SZIJ B.: Gulácsy Lajos. B., 1979.

20. Schmitt Jenő levele Nagy Sándornak. 1901. december 31. Gödöllő, Nagy Sándor-ház.

21. „A zseni ... maga a fényes nap.” – írja Csontváry, aki olaszországi útján a vatikáni képtárban az életenergiát tartalmazó képeket keresl. De ő a romantika szellemében csak az alkotót, a zsenit hasonlítja az egykor csak az isteneknek kijáró fényhez, a naphoz. Ld.: Csontváry levelezéséből és írásából (Gerlóczy Gedeon válogatása). In: Csontváry-emlékkönyv. Bp., 1976. 60, 75.

22. SCHMITT J. H.: i. m. 45.

23. ALEXANDER B.–LENHOSSÉK M.: Az ember. Bp., 1907. 75.

24. KLANICZAY T.: A „Csontváry-kérdés” (1965). In: Hagyományok ébresztése. Bp., 1976. 423–450.

25. „1905 körül a pesti Egyetem tíz diákja, köztük Babits, Juhász Gyula és Kosztolányi, Komjáthy-társaságot alakít, s a kultusz most oly magasra csap, hogy 1910-ben a teozófus festőművészek gödöllői csoportja egy-egy festményük felajánlásával lehetővé teszi A HOMÁLYBÓL ingyen osztogatott második kiadását.” KOMLÓS A.: Komjáthy Jenő (1858–1895). In: KOMJÁTHY J.: Homályból. Válogatott versek. Bp., 1968. 21.; Babits Mihály tanulmányának is beillő recenziót készít egy Komjáthival foglalkozó írásról. BABITS M.: Két kritika. Bp., Nyugat, 1911. 33–66.

Katalin Gellér: Romantische Elemente in der ungarischen Malerei und Grafik der Jahrhundertwende

In Ungarn wie in den übrigen Ländern der Österreichisch–Ungarischen Monarchie ist es ein spezieller Zug des Symbolismus und der Sezession, dass darin gewisse Stilelemente der mit nationalen Schicksalsfragen verbundenen Romantik weiterleben. Dies lässt sich vor allem in den par excellence romantischen Themenkreisen, der nationalen Vergangenheit, der nationalen Mythologie und in den Darstellungen des Geniekultes beobachten. Zu Beginn des Jahrhunderts erscheint der romantische Mythos des Mittelalters und der Geschichte im allgemeinen als eine Heraufbeschwörung der Vergangenheit, die in die Legende, ins Märchen ins Reich der zeitlosen Schönheit transponiert wurde. Die ungarische Romantik betonte im Einklang mit dem ungarischen Ursprungsmythos ein orientalisches Bewusstsein und hat sich zu Beginn des Jahrhunderts mit den verschiedenen Varianten der auflebenden Sonnenmythen vermengt.

Das romantische Verständnis der Landschaft lebte in seinen beiden Richtungen weiter: zum einen in den kosmischen, mythologischen Panoramen von Tivadar Csontváry Kosztka, zum anderen in den Meistern der Künstlerkolonie von Gödöllő, die kleine Ausschnitte der Natur zu symbolischen Widerspiegelungen des Alls erhoben.

Die romantische Sehnsucht nach der Ferne lebte am reinsten in der Kunst Lajos Gulácsys weiter. Er transponierte seine Dante-Verehrung und seine Vorliebe für Italien sowie seine an Verlaine erinnernden rokokohaften Paraphrasen in eine Atmosphäre der zeitlosen ästhetischen Reinheit. Die Sehnsucht nach der Ferne war bei ihm Seelenzustand und Inspirationsquelle.

In der akademischen Malerei gibt es zahlreiche Beispiele für das Fortleben der äusserlichen romantischen Merkmale und der bevorzugten Themen der Romantik, dieselben sind aber auch an den Werken der Meister der Plainair-Bestrebungen und der Naturalisten erkennbar. So findet man bei Simon Hollósy die barockhaft romantische Umgestaltung des Themas des Helden der nationalen Geschichte.

Bei József Rippl-Rónai kehrt die geschichtliche Persönlichkeit zum Symbol erhoben genrehaft, jedoch in der Formstrenge eine Ikone wieder.

Die Kontinuität der romantisch-historischen Malerei bis zur Bewegung der Sezession ist durch die Linie Bertalan Székely – Károly Lotz – Aladár Körösfői-Kriesch – Sándor Nagy gewährleistet. Die Meister der Künstlerkolonie von Gödöllő bekannten sich bewusst zum volkstümlich-romantischen Ideensystem und zur Bilderwelt der ungarischen Romantik; einerseits bearbeiteten sie ihre bezeichnenden Themen

kreise, andererseits verwendeten sie Themen und Motive der Volkskunst. Es ist bekannt, dass sich die Meister von Gödöllő auch den Präraffaeliten und den Nazarenern verbunden fühlten. Diese Bindung hängt damit zusammen, dass sie sich mit den Idealen des ungarischen romantischen Historismus identifiziert haben. Von der Spätromantik bis zum Symbolismus führt die von der Philosophie Nietzsches und Jenő Schmitts durchsetzte Kunst von Sándor Nagy.

Die Erneuerung der mystisch gefärbten romantischen Suche nach Einheit zeigte sich in Ungarn in der Wirkung von Nietzsches Vitalismus, der monistischen Naturreligionen und der gnostischen Philosophie von H. Jenő Schmitt. In der Werkstatt von Gödöllő lebten auch verschiedene Formen des romantischen Mystizismus fort. Sie übernahmen als enge Künstlergemeinschaft – in Anlehnung an die romantischen Künstlergemeinschaften – eine gesellschaftliche Aufgabe auf ethischer Grundlage. Die romantisch verwurzelte Suche nach einem Mythos war bei ihnen mit Bestrebungen einer Lebensreform verbunden.

A romantika kérdéseivel foglalkozó munkaértekezlet folytatása volt annak a konferencia sorozatnak, amelyet a Művészettörténeti Kutató Csoport a művészettörténeti kézikönyv előkészítéseként rendezett a módszertani-terminológiai problémák tisztázására. Természetesen e konferenciák rendezésekor a cél nem annyira a problémák megoldása volt, mint inkább a problémák felvetése, és kísérlet a terminológia használatának egységesítésére, a nézőpontok közös nevezőre hozására.

E vállalkozásból fakadt, hogy a konferencia résztvevői többféle aspektusból kísérelték megközelíteni a romantika fogalmát. Hiszen egészen más problémák vetődnek fel, ha a romantikát mint homogén korstílust próbáljuk meghatározni, vagy pedig ha stíluskritikai alapon operatív rendező elvként tételezzük. Egyértelmű ugyanis, hogy nem beszélhetünk homogén romantikus stílusról, ugyanakkor a romantikus életérzésnek, magatartásformának megvannak a sajátos formajegyei, ezek leírhatók, elemezhetők. Ha a művészettudomány aspektusából hiba is lenne a romantikáról, mint homogén stílusról beszélni, hiszen lényegét illetően nincs „romantikus stílusú” építészet, — mert egy neo-stílust nem lehet egzisztenciális, meghatározó tényezőként értelmezni, — teljesen jogos a történeti kutatás szempontjából analizálni a romantika korának építészét, mindenekelőtt a neogótikát, amely sok vonatkozásban tükrözi a romantika korának szellemét. Anélkül, hogy önálló stílus teremtető erő tudna felmutatni, létre tudta volna hozni sajátos grammatikáját, lexikáját, márpedig minden önálló stílusnak ez nélkülözhetetlen előfeltétele. Másként vetődik fel tehát a kérdés — mint bizonyították az előadások — az elmélet síkján, mint a gyakorlati kutatás szintjén. Talán közelebb kerültek volna e kutatási szempontok, ha célunknak megfelelően elmélyültebben elemezhetők volna a magyar romantika specifikumait, a programok és megvalósulások viszonyát.

E hiányok ellenére pozitívumnak tekinthető azonban, hogy az előadások után — nem utolsósorban a történeti és irodalomtörténeti előadások segítségével — világosabban rajzolódik ki a romantika arculatának néhány sajátos vonása, különös tekintettel a magyarországi sajátosságokra. Az előadások érintették a „nemzeti” művészet romantikus koncepciójának jelentkezését, a provinciális fejlődés problémáját, az ebből fakadó sajátos vonásokat, a velük kapcsolatos ikonográfiai kérdéseket. Kétségtől a magyar romantika sajátosságai keresésekor az itt vázolt úton kell tovább haladni.

E témakörből fakadt, hogy több előadás érintette a romantika és a historizmus kapcsolatának kérdését. Márcsak azért is szembe kellett nézni e kérdéskörrel, mert a kézikönyv szerkezeti struktúrája is elválaszthatatlan tisztázásától. Általános volt a megállapítás, hogy az építészetben a romantika sajátos vonásait csupán a historizmus nagyobb hatókörű problémakörén belül lehet meghatározni. A festészetben más a helyzet, itt valóban meghatározhatók és elemezhetők a romantika sajátos stílusvonásai, jóllehet itt is rendkívül fontos a romantika jegyeinek összevetése a vele gyakran szimbiotikus irányokkal, tisztázandó tehát a romantika és a polgári realizmus és a részben a romantika újjászületésének tekinthető szimbolizmus viszonya.

Az előadásokból kiviláglott, hogy tisztázandó a romantika időbeli elhelyezése: mennyiben része a felvilágosodás nagy áramlatának, miben tér el a klasszicizmustól, illetve a stíluseltérések ellenére is mennyiben szimbiotikus vele.

A munkaértekezlet eredményei közé tartozik, hogy sok új problémát vetett fel. Természetesen ez nehezíti az operatív munkát, de alapja a továbblépésnek. Ezért a munkaértekezletet egyszerre tekinthetjük úgy, hogy segítségére volt „A magyarországi művészet 1780–1890” kézikönyv előmunkálatainak, ugyanakkor programot adott egy elmélyült magyarországi romantikakutatásnak is.

Schlusswort

Die Tagung über Fragen der Romantik bildete die Fortsetzung einer Folge von Konferenzen, die von dem Institut für Kunstgeschichte veranstaltet werden, um je einen Band des Handbuchs der ungarischen Kunstgeschichte vorzubereiten und methodologische und terminologische Probleme zu klären. Die Veranstalter versprachen sich davon weniger die Lösung der Probleme als ihre Herausstellung, man unternahm den Versuch, die Terminologie zu vereinheitlichen und die Gesichtspunkte auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Es folgte also aus dem Charakter dieses Unternehmens, wenn die Konferenzteilnehmer aus verschiedenen Gesichtspunkten an den Begriff der Romantik herangingen. Es wirf ja ganz andere Probleme auf, wenn man die Romantik als einen homogenen Zeitstil zu definieren sucht, oder wenn man sie auf stilkritischer Grundlage als operatives Ordnungsprinzip annimmt. Es ist nämlich eindeutig, dass es keinen homogenen romantischen Stil gibt, zugleich aber die Romantik als Lebensgefühl und Verhaltensweise dennoch bezeichnende Formmerkmale aufweist, die sich beschreiben und analysieren lassen. So verfehlt es wäre, aus dem Aspekt der Kunstwissenschaft von Romantik als homogenem Stil zu sprechen, da es doch dem Wesen nach keine Architektur „von romantischem Stil“ gibt – ein Neo-Stil lässt sich nicht als existenzieller, bestimmender Faktor auslegen –, so berechtigt ist es, aus dem Aspekt der historischen Forschung die Architektur der Zeit der Romantik zu analysieren, vor allem die Neugotik, die in vieler Hinsicht den Geist der Epoche der Romantik widerspiegelt – ohne dass sie imstande gewesen wäre, ihre eigene Grammatik und Lexik hervorzubringen, also eine stilschaffende Kraft gewesen zu sein, was ja eine unbedingte Voraussetzung jedes selbständigen Stils ist. Die Frage stellt sich also – dies ergibt sich eindeutig aus den Beiträgen – unterschiedlich in der Theorie und in der Praxis der Forschung. Die Gesichtspunkte der Forschung hätten sich vielleicht stärker nähern können, wenn wir, entsprechend unserer ursprünglichen Zielsetzungen den spezifischen Eigenheiten der ungarischen Romantik, dem Verhältnis der Programme und ihrer Verwirklichung, mehr Aufmerksamkeit geschenkt hätten.

Trotz dieser Mängel können wir nach den Vorträgen – nicht zuletzt dank den Literaturwissenschaftler- und Historiker-Kollegen – folgende Ergebnisse verzeichnen: einige spezifische Züge der Romantik, besonders die ungarischen Eigenheiten, haben sich deutlicher abgezeichnet. In den Vorträgen wurden die romantische Konzeption der „nationalen“ Kunst, die Problematik der provinziellen Entwicklung, die daraus abzuleitenden bezeichnenden Merkmale und diesbezügliche ikonographische Probleme angesprochen. Bei der Suche nach den Eigenheiten der ungarischen Romantik werden wir zweifelsohne den hier eingeschlagenen Weg weiter verfolgen müssen.

Es ergab sich aus der Natur des Themenkreises, dass in mehreren Beiträgen das Verhältnis von Romantik und Historismus behandelt wurde. Dieser Fragenkomplex musste um so mehr beleuchtet werden, da die Struktur des Handbuchs zum Teil von seiner Klärung abhängt. Es wurde übereinstimmend festgestellt, dass sich die spezifischen Züge der Romantik in der Architektur nur innerhalb eines Problemkreises von grösserer Tragweite, im Rahmen des Historismus bestimmen lassen. Mit der Malerei verhält es sich ganz anders, denn dort sind die spezifischen Stilmerkmale der Romantik erkennbar und analysierbar, obwohl es auch dort ausserordentlich wichtig ist, diese Merkmale mit denen der gleichzeitig bestehenden sonstigen Richtungen zu vergleichen. Es wäre also das Verhältnis der Romantik zum bürgerlichen Realismus und zum Symbolismus zu klären – letztere lässt sich in gewisser Hinsicht als Wiedergeburt der Romantik betrachten.

Aus den Vorträgen ging auch hervor, dass die zeitliche Ansetzung der Romantik noch zu klären ist: inwieweit ist sie ein Teil der grossen Strömung der Aufklärung, hebt sie sich vom Klassizismus ab bzw. inwieweit sie trotz aller stilistischen Unterschiede eine Symbiose mit ihm eingegangen ist.

Es gehört schliesslich zu den Ergebnissen der Arbeitstagung, dass sie zahlreiche neue Probleme aufgeworfen hat. Dies erschwert zwar die operative Arbeit, bildet aber zugleich die Grundlage der weiteren Entwicklung. Im Endergebnis verdanken wir dieser Tagung einerseits wertvolle Anregungen zu den Vorarbeiten des Bandes „Ungarische Kunst 1780–1890“ der Handbuchreihe, andererseits die Umrisse des Programmes einer tiefgehenden Erforschung der ungarischen Romantik.

Ara: 50.— Ft

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Üri u. 62.

1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft
1975/1.	30 Ft
1975/2.	30 Ft
1976/2.	30 Ft
1978/2.	30 Ft
1979/1.	45 Ft
1980/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft
1985/1.	50 Ft
1985/2.	50 Ft
1986/1.	50 Ft
1986/2.	50 Ft

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2)., 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoba: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszobában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft



Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

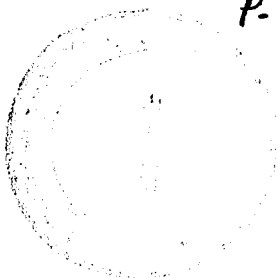
ARS
HUNGARICA
1987

2

F. 6242
1990

KÉZIKÖNYVTÁR

P-6242



FELELŐS SZERKESZTŐ
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

BERNÁTH MÁRIA

ARADI NÓRA
BEKE LÁSZLÓ
BOBROVSZKY IDA
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
NÉMETH LAJOS
SZABOLCSI HEDVIG
TÍMÁR ÁRPÁD

Megjelenik évente kétszer

Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató

HU ISSN 0133-1531

© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

ARS HUNGARICA

XV. évfolyam 2. szám

1987

A Magyar
Tudományos Akadémia
Művészettörténeti
Kutató Csoportjának
Közleményei
Bulletin of the
Institute of
Art History of the
Hungarian Academy of
Sciences

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Zsámbéky Monika: Románkori kőfaragványok a volt pornóapáti ciszteri apátságából	111
Entz Géza: A restaurálás első nyomai a középkori Magyarországon	119
Détsy Mihály: Adalékok Perényi Péter sárospataki várépítkezésének és mestereinek kérdéséhez	123
H. Balázs Éva: Ki volt Rotenstein? Egy forrás azonosítása	133
Vayerné Zibolen Ágnes: Melegh Gábor rejtőzködő Schubert portréja	139
Sisa József: Steindl Imre néhány korai munkája	153
Gellér Katalin: A gödöllői műhely emlékei Párizsban. Belmonte Leo	165
Nagy Ildikó: Huszár Imre art deco szobrászata	171
Simon Zsuzsa: Forma és jelentés. Bak Imre festészetének 20 éve	181

DOKUMENTUM

G. Hidvégi Violetta: Adalékok Pán József életéhez és működéséhez	193
Két művészlevél Amerikából. Honti Nándor és Schönbauer Henrik levele Beck Ö. Fülöp-höz (Közli: Kontha Sándor)	229
Gadányi Jenő: Naplórészletek (Közli: Láncz Sándor)	235
Kortársai Gadányi Jenőről (Közli: Heitler László)	253
Fülöp Lajos születésének 100. évfordulója alkalmából megjelent írások bibliográfiája. 1984–1986. (Összeállította: Tímár Árpád)	263

SZEMLE

267

RÉSUMÉS

STUDIEN

Monika Zsámbéky: Romanische Baufragmente aus der einstigen Zisterzienserabtei in Pornóapáti	116
Géza Entz: Die ersten Angaben über die Restaurierung im mittelalterlichen Ungarn	121
Mihály Détshy: Beiträge zur Frage des Schloßbaus Peter Perényis zu Sárospatak und seiner Meister	132
Éva H. Balázs: Wer war Rotenstein? Identifizierung einer schriftlichen Quelle	138
Ágnes Vayer-Zibolen: Ein wiederentdecktes Schubert-Porträt von Gábor Melegh	151
József Sisa: Some Early Works of Imre Steindl	163
Katalin Gellér: Les chefs d'oeuvre de l'atelier de Gödöllő à Paris. Léo Belmonte	170
Ildikó Nagy: Imre Huszár's Sculpture in Art Deco Style	179
Zsuzsa Simon: Zwanzig Jahre der Malerei von Imre Bak	191

DOKUMENTE

Violetta G. Hidvégi: Angaben zu Leben und Werk von József Pán	228
Zwei Künstlerbriefe aus Amerika: Nándor Honti und Henrik Schönbauer an Fülöp Beck Ö. (Herausgegeben von Sándor Kontha)	233
Auszüge aus den Tagebüchern des Malers Jenő Gadányi (Herausgegeben von Sándor Lánicz)	251
Zeitgenossen über Jenő Gadányi (Herausgegeben von László Heitler)	261
Bibliographie der Schriften, die anlässlich des hundertsten Geburtstages von Lajos Fülep erschienen sind, 1984–1986. (Herausgegeben von Árpád Tímár)	266

ROMÁNKORI KŐFARAGVÁNYOK A VOLT PORNÓAPÁTI CISZTERCI APÁTSÁGBÓL

A falu földrajzi helyzete

Pornóapáti Vas megye nyugati szélén, közvetlenül az osztrák határ mellett fekszik, Szombathelytől délnyugati irányban. A falun keresztül folyik a Pinka, amely a középkorban összekötő kapcsot jelentett Vas megye északnyugati fele és a Rábamente között, amint Pinkafőn (Pinkafeld), Felsőőrön (Oberwart) keresztül, a Vashegynél éles kanyart véve déli irányba, Pornót és Monyorókerék (Eberau) várát érintve Körmend alatt a Rábába ömlik. A középkorban Pornót több fontos úton el lehetett érni. Észak–Déli irányban a Narda – Vaskeresztes – Alsó- és Felsőbeled (Unter- ill. Oberbildein) – Monyorókerék útvonalon feküdt, északnyugatról Szombathelyről, délkeletről Jákról lehetett megközelíteni. Az egykori monostor a Pinka jobb partján állt, a mai falu a folyó bal partján terül el. Jelenleg az apátság helyén múlt századi majorsági épületek és egy kisebb, középkori eredetű romos ház áll, amely az épület-együtteshez tartozhatott. Még ma is látható a kissé kiemelkedő területet körbefutó sánc vonala és az egykori halastavak helye.

Történeti említések a településről és a templomról

Pornóapáti környéke a honfoglalást követő időkben a nyugati határőrvidékhez tartozott, ettől nyugatra csak a ritkábban lakott gyeptől húzódott. A 11–12. században többször dúlták fel a vidéket a magyar–német viszályok idején. I. László és Kálmán király törvényben rendelkezett a letelepített örök jogairól és kötelességeiről. A 13. századra a lakott terület kiterjedt az egykori gyeptűre is, a védelmi szerepet a várak vették át: Léka, Óvár, Borostyánkő, Németújvár, Szalónak, Monyorókerék, Rohonc.

A legkorábbi szerzetesközösség e területen Újváron telepedett le 1157-ben, II. Géza jóváhagyásával, vezetője a stájerországi bencés Wolfer volt. A ciszterciek III. Béla uralkodása alatt jelentek meg Szentgotthárdon, Borsmonostoron. A pornói Szent Margit-egyház alapítása a Ják nembeli Mike (Mycha) nevéhez fűződik a 12. század végén. Ő korának jeles személye volt, 1199-ben bihari ispán, 1200-ban nádor és bácsi ispán, 1201–1202-ben nádor és bihari ispán.¹ Fia, I. Csépán, aki 1206–1207-ben horvát és tótországi bán, 1207-ben somogyi ispán, Pornón lakott.² Ennek fia, István 1219-ben belép a szentgotthárdi ciszterci apátságba és kérelmére a pornói monostort alávetik a szentgotthárdinak.³ 1221-ben II. András megerősíti a néhai Csépán bán fiának, Istvánnak rendelkezését, amely szerint Monyorókerék, Hétfőhely (egykor Beled és Ják között), Perwolf (egykor Vaskeresztes és Narda között), Kölked helységeket a szentgotthárdi apátságnak ajándékozza, továbbá a nagyapja által alapított pornói egyház patronátusát is rábízza.⁴ 1230-ban szerepel a pornói apátság Iwan faluja,⁵ 1233-ban tanúként lép fel a pornói apát,⁶ II. András a beregi egyezményben évente 1000 zuán kőst biztosít az apátság részére, amelyet az Vasváron vesz át.⁷ A továbbiakban a pornói apátról híradás szól 1234-ben, a monostorhoz tartozó Bezeréd nevű birtokról 1236-ban,⁸ 1353-ban birtokper folyik a pornói egyház Sebehadnagy nevű földjéért.⁹ A többi 14. századi említés után 1455 fontos év a monostor történetében, ekkor ugyanis V. László Elderbach Bertoldnak adományozza Pornó és Ják kegyuraságát.¹⁰ Fia, Elderbach János Vas megye ispánja szőlőt ajándékoz az apátságnak, és jáki birtokát fele-fele arányban hagyja a jáki és a pornói apátságra. A család kihalása után Bakócz Tamás 1497-ben nyeri el a patronátusi jogot, majd uno-

kaöccse, Erdődy Péter tulajdonába kerül.¹¹ Az 1532. évi török hadjárat miatt a szerzetesek elhagyják a monostort, az épületet a török kifosztja, feldúlja. A török elleni háborúk idején az apátság inkább vár, mint egyházi épület. Verancsics Antal 1551-ben megerősíti sáncokkal, árokkal, s levélben írja Oláh Miklós esztergomi érseknek, hogy az apátságot bástyákkal, védművekkel kell ellátni, katonasággal felszerelni.¹² 1582-ben az évi adóösszeírás szerint a pornói apát tulajdonában a faluban 14 és fél porta volt.¹³

A 17. század eleji építkezésekről tanúskodik egy feliratos kő, mely szerint Draskovich János királyi tárnokmester fiának, György pornói apátnak építkezését támogatta 1612-ben. Ez a feliratos kő a múlt században Lajos bajor főherceg uradalmi gazdatisztje lakóházába volt befalazva.¹⁴ Draskovich György 1640-ben az egyházat és tartozékait a környékbeli birtokokkal együtt a soproni jezsuitáknak adta át, akik 1773-ig birtokolták.

Érdemes végignézni a 17–18. századi vizitációs jegyzőkönyveket, hogy mit mondanak a templom állapotáról!

1638-ban jelentik, hogy a templomfalak és a padlózat a nedvesség miatt kizöldellt, a hely mocsaras és egészségtelen.¹⁵

Kazó István vizitációja (1697–1698) csupán a pornói hívek számát jegyzi fel (159 fő, mind katolikus), és a hívek panaszaiával foglalkozik.

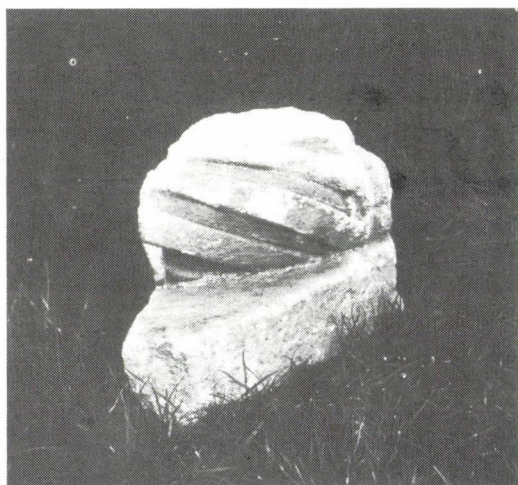
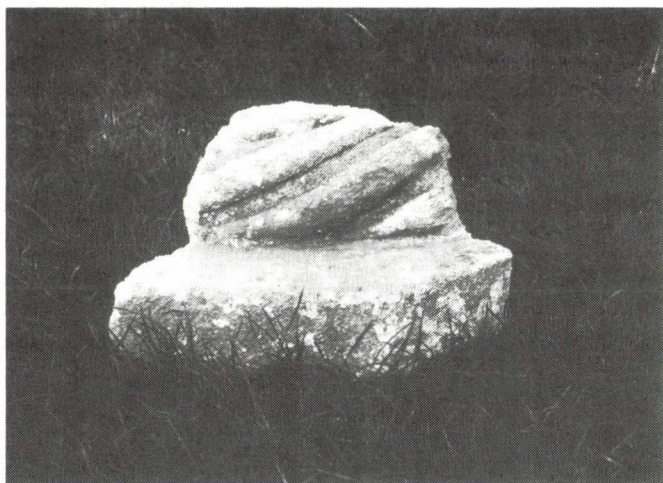
1750-ben M. Bombardi jezsuita munkájában olvasható: a monostor maradványaiból semmi sem látható, de a templomhoz tartozó épületeket a környező mocsár miatt csak fahídon lehet megközelíteni.¹⁶

A Batthyány-féle vizitáció 1757-ben részletesen leírja a templom akkori állapotát. Eszerint a Szent Margit tiszteletére épült egyház kőépület, sekrestyével az északi oldalán, boltozatos keleti szentéllyel. Falazott kő kórusa van, amely felett torony emelkedik cseréptetővel. Beszél a három oltárról, amely közül a legnagyobb Szent Margit tiszteletére emeltetett, a templom felszereléséről, képeiről, szobrairól, fapadjairól. A felszerelés az apátság tulajdona. A templom mellett iskola működik, melynek tanítóját bemutatja, és felsorolja a jövedelmét. A tanító háza romos. Szót ejt még a Kálváriahegyen álló kápolnáról és belső berendezéséről.¹⁷

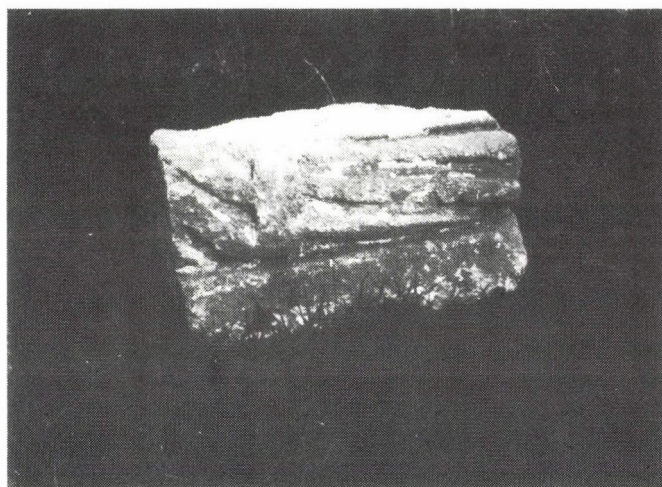
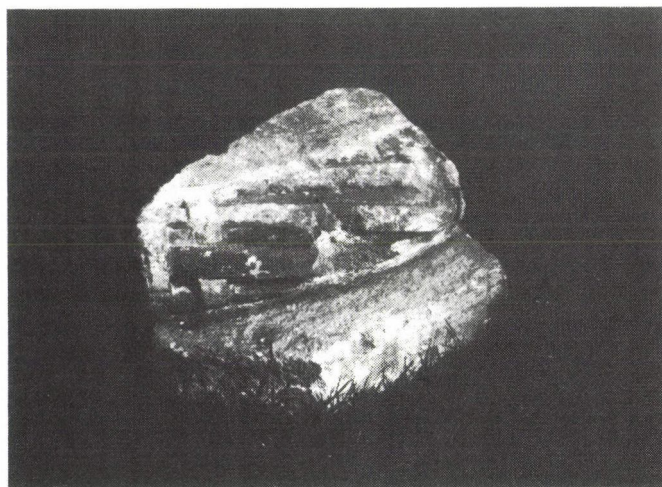
A Szily János-féle látogatás idején a falu lakossága 429 fő. Ekkor is feljegyzik a templom siralmas állapotát, az épület becslésük szerint 300 fő befogadására alkalmas. A toronyban két harang található, az egyik 700, a másik 300 font súlyú. A templom körül temető terül el. (A falubeliek elmesélték, hogy a század elején ezen a területen útépitéskor sok csontváz került elő.) A leírás részletezi az egyház felszerelését, kegytárgyait, miseruháit, könyveit, továbbá megemlíti az itt őrzött Szent Donátus- és Szent Margit-ereklyéket.¹⁸

1799-ben a templomot teljesen lebontották, köveiből házakat építettek. Az 1870-es években Rómer Flóris járt a pornói monostor területén, a templom alapfalait még látta, az épületet háromhajósna vélté. A monostor körüli északi sáncok még jól kivehetők voltak, körülötte halastavak terültek el.¹⁹

A templom Szent Margit patrocíniuma ritkaságával tűnik ki a többi magyarországi ciszterci egyház közül. A 4. század elején meghalt vértanú szűz igen nagy közkedveltségnek örvendett az egész középkorban, a ciszterci egyházak ellenben általában Szűz Mária titulust viseltek. A későközépkorban és az újkorban a pornói templomot néha Szent Margit és Szűz Mária egyházaként említik, ami utalhat arra, hogy az eredetileg bencés alapítású Szent Margit egyházban a ciszterciek megjelenése után a vértanú mellé Szűz Máriát is felvették patrónusnak. Antiochiai Szent Margit tisztelete a 13. században különösen II. András keresztes hadjárata után lendült fel, aki a Szentföldről elhozta a vértanú ereklyéjét és a szepesi prépostságnak ajándékozta.²⁰ Margitot a 14 segítőszent és a 4 fő szűz közé emelték, legendáját regényesen kiszínezték, melynek számos verses változata maradt fenn. Középkori falképeknek is gyako-



1-4. A pornoapáti 1., 2., 4., 5. sz. faragványok



5-7. A pornoapáti 6., 7., 8. sz.
faragványok

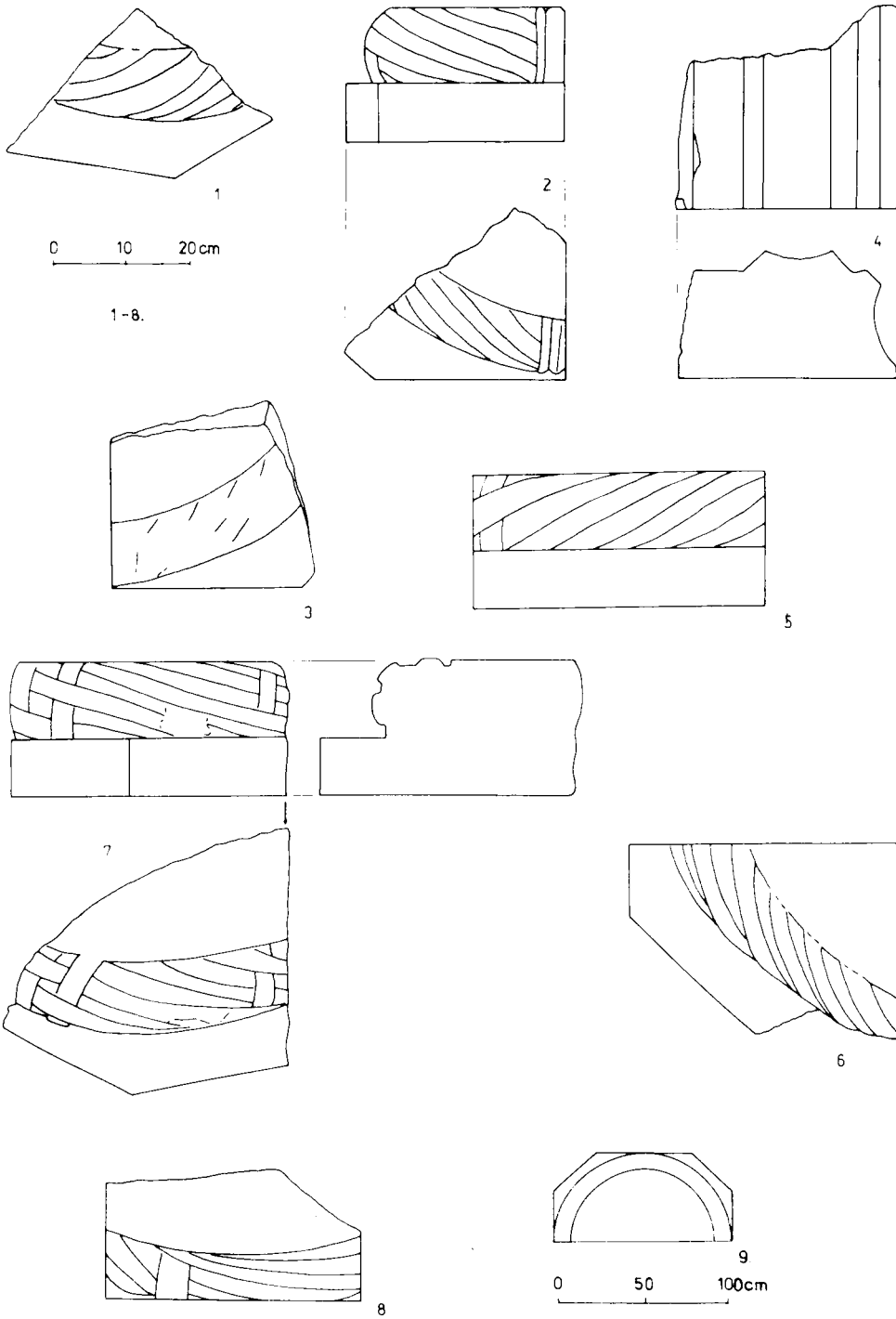
ri témája (Gelence, Süvete, Szalonna, Bögöz, Homoródszentmárton, Sepsikörös, Szék, Székelydávlya). Mivel a szentet elsősorban a várandós és gyermekáldásért könyörgő anyák tisztelték, több nemzeti monostornak is a patrónusa lett, hogy biztosítsa a nemzetség fennmaradását, pl. Hahót, Meszes, Garáb, Hatvan, Csurgó, Dömös esetében.

Az előkerült kőfaragványok

1977-ben szerencsés véletlen folytán nyolc jó állapotban levő faragott kő került elő a faluban, id. Hábetler Márton Fő u. 68. számú házának bontásakor, másodlagos felhasználásból. A köveket a szombathelyi Savaria Múzeum leltárába vették fel, jelenleg a plébániatemplomban őrzik őket. A faragványok közül hét lábazati töredék, egy nyílászáró vagy borda (?) töredéke. A lábazatok díszítését a hengeres tagozaton körbefutó, váltakozó piros-sárga színű fonatos minta adja, amely néhányon keresztirányú fonattal rácsmintává bővül.

A kövek leírása:

1. Oszloplábazat töredéke, mészkő (1. kép, 1. ábra)
M.: 21 cm, h.: 40 cm, sz.: 29 cm
Savaria Múzeum (a továbbiakban: S. M.) ltsz. K.77.1.1.
A lábazat piros talplemeze tompaszögben megtörik, felette domborodó hengertag, ferdén futó sárga és piros lapos fonatdíszrel melyek egymással nem érintkeznek.
2. Oszloplábazat töredéke, mészkő. (2. kép, 2. ábra)
M.: 21 cm, h.: 35 cm, sz.: 20 cm.
S. M. ltsz. K.77.1.2.
A piros talplemez tompaszögben megtörik, rajta vastag domború hengertag, piros és sárga ferdén körbefutó fonatokkal.
3. Oszloplábazat töredéke, mészkő. (3. ábra)
M.: 21 cm, h.: 29 cm, sz.: kb. 23 cm.
S. M. ltsz. K.77.1.3.
Tompaszögben megtört piros talplemez, rajta a hengertag domború része és fonata durván le van törve.
4. Profilírozott tagozat töredéke, mészkő. (3. kép, 4. ábra)
M.: 30 cm, h.: 34 cm, sz.: 18 cm.
S. M. ltsz. K.77.1.4.
A töredék alaplapja simára faragott, teteje töredékes, jobb oldalán mély függőleges homorlat, elől két párhuzamosan futó pálcá emelkedik ki, a bal oldala törött.
5. Oszloplábazat töredéke, mészkő. (4. kép, 5. ábra)
M.: 20 cm, h.: 50 cm, max. sz.: 45 cm.
S. M. ltsz. K.77.1.5.
Nagyméretű, alul-felül gondosan lefaragott töredék, piros talplemeze szemközti oldalán festett egyszerű geometrikus minta nyomai. A talplemez felett elnyújtott ferdén futó piros-sárga fonatok, bal oldalán két rövid, keresztirányú fonat, ami rácsmintát hoz létre.
6. Oszloplábazat töredéke, mészkő. (5. kép, 6. ábra)
M. 22 cm, h.: 41 cm, sz.: 30 cm.
S. M. ltsz. K.77.1.6.
A piros talplemez tompaszögben megtörik, hosszabb oldala töredékes, a felette levő hengertag túlnyúlik rajta. A domború tagozaton váltakozva piros és sárga fonatok futnak enyhé íveléssel.
7. Oszloplábazat töredéke, mészkő. (6. kép, 7. ábra)
M.: 20 cm, h.: 37 cm, sz.: 35 cm.
S. M. ltsz. K.77.1.7.
A piros talplemez tompaszögben megtörik, rajta a domború hengertagon lapos piros és sárga fonatok futnak, bal oldalon két keresztirányú fonat bújik át alattuk.
8. Oszloplábazat töredéke, mészkő. (7. kép, 8. ábra)
M.: 20 cm, h.: 40 cm, sz.: 17 cm.
S. M. ltsz. K.77.1.8.
Egyenes talplemez törés nélkül, rajta enyhén ívelt fonatok futnak hosszanti irányban, melyeket bal oldalon egy merőleges fonat keresztez. Bal oldala gondosan lefaragott.



1–8. ábra. A pornoapáti 1–8. sz. kőfaragványok. 9. ábra. A töredékekből rekonstruált egykori lábazat

Figyelemre méltó, hogy a hét lábazati töredék azonos méretű pillérlábazat része lehetett. A talplemez magassága 9–10 cm, a teljes magasság mindegyiknél 20 cm körül van. Az oldalak szögzáródásából kiszámítható, hogy nyolcszögű pillérlábazathoz tartoztak. Sajnos, töredékesek voltunk miatt nem állapítható meg, vajon hány pillér részei lehettek, illetve ezeken kívül még hányal számolhatunk. A megmaradt faragványok eredeti elhelyezését megpróbáltuk rekonstruálni, legnagyobb valószínűséggel egy nyolcszögű lábazat feléből álló falpillérről lehet szó (9. ábra). Egy ilyen falpillér-lábazatba mind a hét faragvány behelyezhető.

A sárga-piros földfesték alkalmazása kőfaragás díszítésére nem egyedüli a környéken. A jáki apátsági templom északi pillérkötegein, a dozmati plébániatemplom nyugati homlokzati fülkéjében álló angyalalakján²¹ szintén találkozunk ilyen festéknyomokkal.

A pillérlábazatok díszítésmódja elég egyedülálló a magyarországi későrománkori emlékanyagban. Olyan archaizáló törekvással állunk szemben, amely szívesen alkalmaz jóval korábbi motívumokat. A 11. század második felétől a 12. századig gyakori díszítőelem a szalagfonatból kialakított csavart keretdísz, frízornamentika, lábazati díszítés (aracsi kő, székesfehérvári állatalakos dombormű keretelése, Tarnaszentmárián a déli templomfal falpillér lábazatain, kockafejezet csavart kötél díszes nyaktaggal az esztergomi Szent Adalbert-székesegyházból, a jánoshidai premontrei templom déli kapuján a fejezetzóna alatt végigfutó csavart kötél dísz).²²

Ezek az említett faragványok csak távolról mutatnak rokonságot a pornói lábazatok díszítésével, utóbbiaknál sokkal laposabb, elnyújtottabb fonatokat láthatunk, egymástól bizonyos távolságra széthúzva, ami közvetlen kapcsolatok nélkül marad a magyar emlékanyagban. Hasonló tudatos archaizálásra a korban délnémet területen figyelhetünk fel, fontos központjuk a regensburgi St. Jacob ír bencés apátság építkezése. Ez a mintaválasztási és kőfaragási gyakorlat, ötvözve az erős itáliai kapcsolatokkal, nem volt hatástalan a magyarországi későrománkori épületplasztikára. A St. Jacob északi portálja mutatja leginkább a groteszk ember- és állatalakok, korai román geometrikus és növényi ornamentika dekoratív felhasználását.²³ A portált keretező 3-3 oszloppár lábazatán közvetlenül az oszloptörzs alatti hengertagon fut körbe a lapos, tömött, csavart fonatdísz, az alatta levő következő domború hengertagon már rácsos mintává bővül a fonatdísz.²⁴ Az ilyen szalagfonatos vagy rácsos mintának az alkalmazását több templomon is láthatjuk ezen a területen: Moosburg, Castulusmünster nyugati kapujának oszloppárján; a regensburgi dóm déli mellékszentélyén; a freisingi dóm nyugati kapuján.²⁵

A pornói templom építőmesterei és kőfaragói kevésbé tudatosan követték ezt a későromán archaizáló irányzatot. A hely jelentéktelenebb volta miatt is provinciálisabb változattal számolhatunk.

Egyes egyszerű minták sokoldalú és hosszú ideig történő felhasználását jól illusztrálja pl. a fenyédi (v. Hargita megye, ma Brădesti, Románia) templom középkori keresztelőmedencéje, amelyen a 16 szögű tál alatt csavart kötél fonat fut körbe.²⁶

Összefoglalásul elmondhatjuk, hogy a pornói kövek az 1200 körüli emlékanyagban nehezen elhelyezhetők, nem kapcsolódnak a már korai gótikus vonásokat mutató királyi építkezésekhez, sem a legújabb későromán stílustendenciákhoz igazodó faragási gyakorlathoz. Sokkal inkább provinciális szemléletű, a fontos központoktól távol eső építkezésről lehet szó, amely szívesebben használ fel régi, a korai románkorból eredő motívumokat, s ezeket egyéni módon, saját ízlés szerint alakítja át. Sajnos, a megmaradt faragványok eléggé egysíkúak, ugyanazt az elemet ismétlik, s mivel más töredék eddig nem ismert, arra vagyunk utalva, hogy ezek alapján ítéljük meg a pornói egyház épületplasztikai díszítését.

JEGYZETEK

1. KARÁCSONYI J.: A magyar nemzetségek a XIV. sz. közepéig II. Bp., 1900. 252–253. Hazai okmánytár VI. Bp., 1876. 12–14. Idézi: HORVÁTH E.: A pornói apátság története. Pécs, 1930. 12.
2. HORVÁTH E. i. m. 12.
3. HERVAY, F. L.: Repertorium historicum ordinis cisterciensis in Hungaria. Bibliotheca cisterciensis 7. Roma, 1984. 154. VALTER I.: Szentgotthárd története a mohácsi vészig. In: Szentgotthárd. Szombathely, 1981. 62.
4. Hazai okmánytár VI. 12–15. Hervay i. m. 154. Horváth i. m. 13.
5. WENZEL G.: Árpád-kori új okmánytár VI. Pest, 1867. 551. Hervay i. m. 154.
6. FEJÉR, G.: Codex Diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis III. 1. Buda, 1829. 426. Horváth i. m. 16.
7. Wenzel i. m. VI. 517. Horváth i. m. 18.
8. Horváth i. m. 18.
9. Anjou-kori okmánytár VI. Bp., 1891. 95. Horváth i. m. 19.
10. DI 14988 Hazai okmánytár IV. 34–35. Hervay i. m. 155.
11. Horváth i. m. 27.
12. RÓMER F.: Róman- és átmenetkorú építmények hazánk területén Arch. Közl. X. (1876) II. f. 43.
13. Vasvármegye. Magyarország Vármegyéi és Városai III. Szerk.: Sziklay J. és Borovszky S. Bp., 1898. 554.
14. Vasvármegye 84.
15. Hervay i. m. 155.
16. Topographia Magni Regni Hungariae. Vienne, 1750. 108–109. Idézi: Hervay 155.
17. Visitatio Canonica Batthyaniensis. Szombathely, Püspöki levéltár. 602 fol 1126–604 fol 1128. Kiadva: Kanonische Visitation 1757. Südburgenland. Bearb. von J. Buzás, Reg. H. Prickler. Burgenländische Forschungen Hf. 71. Eisenstadt, 1982. 326–328.
18. Visitatio Canonica Szilyana 1779. 14. k. 24–26. Szombathely, Püspöki levéltár.
19. Rómer i. m. 43.
20. BÁLINT S.: Ünnepi Kalendárium II. Bp., 1977. 37.
21. NÉMETH I.: A dozmati templom. Műemlékvédelem XXVI. (1982) 24.
22. Árpád-kori kőfaragványok. Katalógus. Székesfehérvár, 1978. Kat. 25. 8. kép; Kat. 35. 11. kép. Köszönettel tartozom Tóth Melindának, hogy felhívta a figyelmemet a tarnaszentmáriai falpíllérre. Az esztergomi és a jánoshidai faragványokról.
23. MAROSI, E.: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12–13. Jahrhunderts. Bp., 1984. Kat. Nr. 11. 36–37. kép, ill. 253. kép.
24. STROBEL, R.: Romanische Architektur in Regensburg. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft Bd. 20. Nürnberg, 1965. 127–129.
25. KARLINGER, H.: Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050–1260. Augsburg, 1924. 21–22.
26. Karlinger i. m. 22., 41., 71., 78. kép.
27. DÁVID L.: A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei. Bukarest, 1981. 130–132. l. 102. kép.

Monika Zsámbéky: Romanische Baufragmente aus der einstigen Zisterzienserabtei in Pornóapáti

Pornóapáti liegt am Westrand des Komitats Vas, an der Grenze zu Österreich. Im Mittelalter sicherte das Fließchen Pinka die Verbindung zwischen den Dörfern an der Grenze. Das Kloster in Pornóapáti stand am rechten Ufer des Pinka, an dieser Stelle befinden sich gegenwärtig Wirtschaftsgebäude und ein halb verfallenes Haus, das mittelalterliche Fragmente birgt. Die Umgebung des Dorfes gehörte nach der Landnahme zur Verteidigungszone der Westgrenze, dieses Gebiet wurde erst im 13. Jahrhundert besiedelt. Um diese Zeit entstand eine Kette von Burgen: Lockenhaus, Óvár, Bernstein, Güssing, Szalónak, Eberau und Rochnitz.

Unter den Mönchsorden siedelten sich zunächst die Benediktiner in Újvár an, die Zisterzienser kamen Ende des 12. Jahrhunderts, dem Ruf König Bélas III. folgend nach Szentgotthárd. Die Margaretenkirche in Pornó wurde Ende des 12. Jahrhunderts durch Mike (Mycha) aus dem Geschlecht Ják gestiftet. Sein Sohn Csépan, Banus von Kroatien und Slawonien, später Gespan von Somogy, hatte in Pornó seinen Sitz. Dessen Sohn Stephan trat 1219 dem Zisterzienserorden bei, auf seine Bitte wurde das Kloster in Pornó der Abtei von Szentgotthárd unterstellt. Diese Verordnung wurde 1221 durch König Andreas II. bestätigt. In Urkunden des 13. und 14. Jahrhunderts sind die Besitzungen und die Äbte der Abtei Pornó mehrfach erwähnt. Im 15. Jahrhundert übten Berthold von Elderbach und Thomas Bakócz das Patronatsrecht über Pornó, später Péter Erdödy. Während der Türkenkämpfe war das Kloster befestigt, zwischen 1640 und 1773 war es im Besitz der Jesuiten von Sopron.

Nach Aussage der Visitationsprotokolle von der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte die Kirche im Norden eine Sakristei, einen gewölbten Chor, gemauerte Steinempore, im ziegelgedeckten Turm hingen zwei Glocken. In der Kirche wurden die Reliquien der hl. Margarethe und des hl. Donatus verwahrt. Die Kirche wurde 1799 abgetragen, die Bausteine zum Bau von Häusern verwendet. Ende des vorigen Jahrhunderts waren die Schanzen um die Anlage herum noch deutlich sichtbar.

Im Jahr 1977 sind beim Abtragen eines Wohnhauses acht Architekturfragmente zum Vorschein gekommen, sieben Basisfragmente und ein Bruchstück einer Türöffnung oder einer Rippe. Die Verzierung

der Basisstücke besteht aus einem herumlaufenden rot-gelben Flechtbandmotiv am Wulst, das an manchen Stücken in ein Netzmuster übergeht. Die sieben Basisbruchstücke scheinen zu gleichformatigen achteckigen Pfeilern gehört zu haben. Die Verwendung von gelben und roten Erdfarben kommt in den nahegelegenen Kirchen von Ják und Dozmat vor. Diese Art der Verzierung zeigt einen archaischen Geschmack, der auf viel ältere Motive zurückgreift. Im 11. und 12. Jahrhundert wurde das Flechtbandmotiv als Umrahmung in weitem Kreis verwendet, die Fundstücke aus Pornóapáti stellen aber die späten Nachkommen dieses Stils dar.

Ein ähnlich bewußtes Streben nach Archaisierung kam im süddeutschen Raum zur Geltung, hauptsächlich im Umkreis der Benediktinerabtei Sankt Jacob in Regensburg. Die Bruchstücke aus Pornóapáti stehen im Denkmälerbestand Ungarns aus den Jahren um 1200 allein, die Art ihrer Verzierung zeugt von einer provinziellen Auffassung, von der individuellen Verwendung archaischer Motive.

1464. december 8-án Miklós erdélyi püspök gyalui várából a következő levelet intézte László nagyszombati polgármesterhez:

„Circumspecti amici nobis sincere dilecti. Petimus vestras amicitias confidenter, quatenus thabulam in civitate vestra ecclesiae nostrae Albensis reformatam cause nostrae amicitiae ac amplioris complacentiae per unum currum vestrum ad festum nativitatis domini proxime venturum velitis Albam transmittere, ut ad praedictum festum thabula praefata valeat locari ad locum suum. In quo nobis rem facitis maxime gratam et nos vobis complacere non recusamus. Scripta in castro nostro Gyalo in festo conceptionis beatae Mariae virginis, anno domini millesimo quadringentesimo LX^{mo} quarto.

Nicolaus episcopus

ecclesiae Transsilvaniae.”

Címzés a hátoldalon: „Circumspecto Ladislado magistro civium ac iuratis civibus civitatis Cibiniensis, amicis nobis in Christo sincere dilectis.”¹

A rövid levél több szempontból egyedülálló érdekességű. Mindenekelőtt ez a legkorábbi teljesen egyértelmű hazai adat egy oltár vagy táblakép restaurálására. A „reformare” szóról szóra újjáalakítást jelent. E kifejezésbe beleérthető a javítás csakúgy mint az átalakítás (részleges vagy teljes újrafestés, újrafaragás). Olyan tevékenységekről van mindenesetre szó, amelyek ma akár bővebben, akár szűkebben értelmezve a restaurálás fogalmába sorolhatók be. Az erdélyi püspök levele egyébként nemcsak az egykorú Magyarországon, hanem tágabb földrajzi környezetben is ritkaságszámba megy. Jellemző, hogy Michael Pacher remekének, a St. Wolfgang-i oltárnak 1969–1976 között rendkívüli gondossággal végzett, korszerű restaurálása után 1981-ben közzétett, részletes és kitűnő feldolgozásában sem sikerült közvetlen adatot találni a szóban forgó templomot 1514-ben sújtó tűzvész következtében joggal feltételezhető oltárrestaurálásra. A Pacher oltár javítására közvetlenül vonatkozó legrégebb írásos forrás 1786-ból való.² Az általam ismert legkorábbi hazai restaurálási adatot a szepeshelyi Szent Mihály oltár későbbi oromzatának felirata tartalmazza: 1634.³ Az 1464-i levél írását az a sürgősség indokolhatta, hogy Miklós püspök a szóban forgó műalkotást a levél keltezését három hétre követő karácsonykor már székesegyházában eredeti helyén akarta felállítani. E sajátos körülmény nélkül a levél aligha született volna meg. Sajnos az ábrázolás és a székesegyházban levő oltárhely megnevezése a levélből hiányzik. Így nem állapítható meg, hogy a dóm 32 oltára közül melyikhez tartozott a helyreállított „thabula”.⁴

Mivel a püspök Szebenbe küldte a „reformálásra” szoruló oltárt vagy táblaképet, nagyon valószínű, hogy az eredetileg Erdély e legfontosabb szász központjában is készült. A szebeni festőkről, akik tudvalevőleg faragással is foglalkoztak, és céhükről csak a századfordulótól és a 16. század elejétől sokasodnak meg az egykorú források tudósításai. A 15. század közepén Szebenben csak egy festő ismert, az a Rozsnyai János (Johannes de Rosenau), aki felirata szerint 1445-ben festette a nagyszombati plébániatemplom északi szentélyfalát díszítő, Keresztrefeszítést ábrázoló nagyszabású falfestményét. Lehetséges, hogy az a János festő (Johannes pictor), akinek a templom cintermében vagy közvetlen a mellett álló házáról 1449-ben szó esik, azonos Rozsnyaiával. Ezt valószínűsíti a háznak a város központja egyik legelőkelőbb, az iskolával is szomszédos egyházi területén való elhelyezkedése.⁵ Mivel a gyulafehérvári „thabula” már 1464-ben valamiféle javításra vagy változtatásra szorult, legalább húsz-

harminc évvel, de esetleg még előbb készülhetett, tehát a feltehetően szebeni oltárművészetnek 1430–1440 körüli, vagyis műfajának egyik aránylag korai alkotása lehetett.

Külön kérdés a „thabula” szó jelentése. Ez megfelel a német „Tafel” szónak, amely e korban általában faragott és festett oltárt jelent (szárnyasoltár, triptichon jobbra oromzattal is ellátva). A Pacher oltár helyreállításának feldolgozásában Norbert Wibiral a művésszel kötött szerződés (1471) és egyéb adatok alapján részletesen elemzi a tabula szó különböző jelentéseinek lehetőségeit.⁶ Ilyen festett oltárnak tartható a Bodó Gergely budai várnagy által 1452-ben Teginger Miklós pozsonyi festőnél megrendelt tabula, amelynek oromzatát a festő még magánál visszatartotta. Bodó másik oltára viszont valószínűleg faszobrokkal ékes lehetett, mivel az ábrázolásokat az oklevél „ymago” szóval jelöli.⁷ Ugyane latin szóval írja le Mihály esztergomi vikárius 1478-ban a Plath Miklós beszercebányai polgár által alapított és a helybeli plébániatemplom északnyugati oldalához épített Borbála kápolna főoltárának szekrényében levő Mária, Jeromos és Borbála szobrokat. A megfogalmazás: „*Images beate Marie virginis ac sanctorum Ieronimi et Barbare in Tabula lignea dicti maioris altaris habitas*” világosan bizonyítja, hogy a szöveg a „Tabula” szót oltáráépítmény, oltárszekrény értelmében használja. Hasonlóan fogalmaz Mihály vikárius 1491-ben ugyancsak a Borbála kápolnáknak adott búcsúlevélben, amely az oltáron levő három megnevezett szoborról kifejezetten megmondja, hogy fából készültek.⁸ Szintén oltárként értelmezhető a Cromer Ágostonné 1475-i végrendeletében szereplő „toffel”, amelynek költségeire Márta asszony 32 arany forintot hagyományoz. Az oltárt a férje által a kassai dóm déli oldalán emelt új kápolnába szánja. Szeredi Mihály a helybeli templom északi oldalához építendő Szent Mihály kápolna oltárára helyezendő „tabula” emelésére 25 forintot hagy 1494-ben.⁹

A „tabula” szó azonban táblaképet is jelenthetett. Hangácsi Mihály 1500-ban Bács városában kelt végrendeletében írja, hogy 100 forintot hagyományoz a sajátvámosi ferences kolostornak. Meghagyja, hogy a barátok az összegből „*faciant laborare vnam tabulam ad altare Magnum*.”¹⁰ A Hunyad megyei Folti László 1527-ben így végrendelezik: „*Conuenimus ad vnam Tabulam committo Ambrosio Seruitori de parualibus dictis faciet laborare*.” Az „apróságok” feltehetően csak valami kisebb oltár, triptichon vagy táblakép elkészítésére lehettek elegendők.¹¹

A gyulafehérvári „thabula” ezek szerint oltárnak is, táblaképnek is értelmezhető. Amennyiben az első, akkor mindenesetre kisebb szárnyasoltár, triptichon jöhet számításba, hiszen a püspök a szállításhoz csak egy szekeret kér. A türingiai Neustadt hét méter magas oltárát az idősebb Lucas Cranach wittenbergi műhelyéből három szekér szállította rendeltetési helyére.¹² Ebből következik, hogy az egy szekérre feltehető gyulafehérvári oltár kisebb méretű lehetett. — Megvan azonban a lehetősége a táblaképnek is. A méret mellett koraisága is erre vall. Radocsay Dénes írja, hogy a sima oltárlapra helyezett festmény tartható a későbbi gazdag szobrászati és festészeti alkotásokkal díszes szárnyasoltár-típus egyik őseinek.¹³ A Magyar Nemzeti Galéria kiállításán szereplő, Szent Márton miséjét megjelenítő és 1490 körüli időből származó festmény ábrázolása nemcsak híven mutatja ezt az elrendezést, hanem azt is bizonyítja, hogy még a századforduló táján is élt az oltárnak a menzára helyezett egyetlen táblaképpel való megoldása.¹⁴

A 15–16. század folyamán — ha főként az ország középső részén hiányosan is — de a későbbi török hódoltságon kívül levő területeken elég világosan megállapíthatók az oltárművészet jelentősebb központjai. Radocsay két alapvető munkája e tekintetben részletes történeti összefoglalást adott.¹⁵ A korábbi korszakban Buda, Pozsony, Kassa, Kolozsvár emelkednek ki s ezekhez most már Nagyszeben is bízást hozzácsatolható. A későbbiekben ezek mellé sorakoznak Sopron, Győr, Lőcse, Bátfá, Selmechánya s Erdélyben Brassó, Medgyes, Segesvár. Az előadottak arra utalnak, hogy a városi oltárkészítő céheket a megrendelők nemcsak

új művek elkészítésére, hanem régebbiek „reformálására”, javítására, helyreállítására is igénybe vehették és igénybe is vették. E szempontból főként az említett, e téren főszerepet játszó városok céhei jöhettek tekintetbe – amint Miklós püspök leveléből kitűnik – már a 15. század közepétől kezdve. 1498-ban Hans Kranfelder pozsonyi polgár Margit nevű felesége Hans Kribl nevű festőt megbízta, hogy a Szent Lőrinc temetőben „an dem gemalten Jungsten gericht sol er doran pessern wo dann das Wetter doran schaden thon hat.”¹⁶ A pozsonyi és a gyulafehérvári közel egykorú írott források vallomása egybecseng. Elszigeteltségük ellenére is elfogadható kiindulást nyújtanak a fenti következtetések számára.

JEGYZETEK

1. Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen. VI. Bukarest, 1981. 206–207. (3411. szám)

2. KOLLER, M. – WIBIRAL, N.: Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung. 1969–1976. Wien–Köln–Graz, 1981. 24–25, 32–38. A biztosra vehető 1514 utáni helyreállítás közvetett híré a mondsee-i kolostor 1627-i feljegyzése örökíti meg. Uo. 25.

3. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955. 436. Egyébként a hazai anyagban is előfordul, hogy korábbi gótikus ol-tárképet még a 15. század vége felé átfestenek.

4. ENTZ G.: A gyulafehérvári székesegyház. Budapest, 1958. 201–205.

5. Urkundenbuch. V. Bukarest, 1975. 280–281 (2684. szám).

6. Koller–Wibiral i. m. 25–26. A német nyelvű szerződés teljes szövegét l. 79–80.

7. HOFFMANN E.: Pozsony a középkorban. Kecskemét, 1938. 19–20.

8. ENTZ, G.: Neuere Beiträge zur spätgotischen Holzplastik in mittelalterlichen Ungarn. Acta Historiae Artium. 1972. 255.

9. MAROSI E.: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. Művészettört. Ért. 1969. 35 és 44. – Szeredi Mihály végrendelete: „vna tabula super aram erigenda” D120760.

10. ENTZ G.: Középkori végrendeletek művészeti vonatkozásai. Művészettört. Értesítő 1953. 173.

11. Magyar Nemzeti Múzeum Törzssanyaga. 32.

12. Koller–Wibiral i. m. 206., 208.

13. Radocsay i. m. 44.

14. Ungarische Nationalgalerie. Alte Sammlung. Budapest, 1984. 66.

15. Radocsay i. m. és uő: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest, 1967.

16. Hoffmann i. m. 18–19. és 44–45.

Géza Entz: Die ersten Angaben über die Restaurierung im mittelalterlichen Ungarn

Nikolaus, Bischof von Siebenbürgen wandte sich am 8. Dezember 1464 in einem Brief an Ladislaus, den Stadtrichter von Hermannstadt mit der Bitte, die wiederhergestellte Altartafel (thabulam reformatam) der Kathedrale von Weissenburg ihm zurückzuschicken, damit diese bis Weihnachten wieder aufgestellt werden konnte. Die „thabula“, die im Jahr 1464 bereits repariert werden mußte, entstand wohl um 1430–1440. Aus dem gleichaltrigen Quellen geht eindeutig hervor, daß „thabula“ im allgemeinen Alter, in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts hauptsächlich Tafelbild bedeutete. Die betreffende „thabula“ aus Weissenburg dürfte entweder ein kleineres Altarbild (sie fand in einem Bauernkarren Platz) oder ein Tafelbild von jener Art gewesen sein, wie sie in der Ausstellung der Ungarischen Nationalgalerie durch das Altarbild der „Messe des heiligen Martin“ aus den Jahren um 1490 vertreten ist. Der Brief des Bischofs Nikolaus ist ein früher und sowohl in Ungarn als auch in seiner Umgebung seltener aber eindeutiger Beweis dafür, daß die „Reformierung“, also Ausbesserung der Werke der Altarkunst bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts vorkam. In den Zunftwerkstätten der bedeutenderen Städte wurden Altäre und Tafelbilder nicht nur hergestellt sondern auch repariert oder umgestaltet.

ADALÉKOK PERÉNYI PÉTER SÁROSPATAKI VÁRÉPÍTKEZÉSÉNEK ÉS MESTEREINEK KÉRDÉSÉHEZ

Legjelentősebb fennmaradt későreneszánsz építészeti emlékünks, a sárospataki vár keletkezéséről, Perényi Péter építkezéséről a szakirodalom alig két-három egyidejű írásos forrást ismer. A felsőmagyarországi városok levéltárai számos adalékkal bővíthetik idevágó ismereteinket.

Perényi közismerten 1534-ben kezdett Sárospatak középkori városmagjának erősítéséhez és itteni új rezidenciájának kialakításához. Egyedül a Verancsics-hagyatékban fennmaradt *Memoria rerum* szerzője írja az 1529. évnél: „Perényi Péter igen csináltatja Sáros-Patakot, mit János király nem örömet hall”.¹ Az egykorú források azonban megcáfolják ezt.

Perényi 1526 őszén Mohácsról Terebesre hazatérőben vette birtokába elesett unokatestvére, Pálóczi Antal birtokainak jelentős részét, így Sárospatak és Sátoraljújhely városokat és váraikat, majd a tokaji gyűlésen, ill. a fehérvári koronázáskor szentesítette János királlyal foglalásait. Birtoklásukban kevésbé feszélyezték az – örökösödési joggal ellentétes – végrendelet szerinti leányági Pálóczi-örökösök és más rokonok igényei. Hamarosan hallunk itteni tisztjeiről, de személyes jelenlétéről új birtokán, Patak régi várában eddig egyetlen „Ex castro nostro Patak” keltezésű levele tanúskodik. 1527. október 22-én egy előtte álló „meredek” dolog miatt kéréssel fordul a kassaiakhoz, küldjenek hat jó fogatos lovat, amelyeknek „valamilyen terhet”, kétségtelenül a Füzéren őrzött koronázási jelvényeket kellett Budáig szállítaniuk Ferdinánd koronázására.² Bár ezért november 4-én Ferdinándtól is megkapta a birtokokra az adománylevelet, a következő évben Perényi távollétében Patak és Újhely ismételt János király, ill. hívei hatalmába került. Patak akkori, Pálóczi László építette vára ismételt gazdát cserélt, súlyos ostromot is állt, végül 1528. szeptember 22-én a Ferdinánd-párti hadak romba döntötték. A felsőmagyarországi városok jelenlevő polgárai az Újhely vára alatti harcokról írt jelentésük utóiratában lakonikusan tudatják Kassával: „Patak visszanyerve és ugyan kiégve”.³ Szalaházi Tamás egri püspök és kancellár néhány nappal később továbbítja a Budára is eljutott hírt Ferdinándnak.⁴

1529 elején Perényi részt vett Újhely várának Kaczianer János főkapitány vezette hosszas ostromában. De még mielőtt a védők április 15-én feladták, Perényi már a korábbi harcokban megrongált családi rezidenciájának, Terebes várának helyreállításáról intézkedett. Ehhez a király nevében Eperjes városától összes kőfaragójuk kirendelését kérte, Sáros vármegyétől pedig ismételt fogatok küldését sürgette.⁵ Az év második felében, miután Kaczianer seregével elvonult, Perényi pedig Siklósra távozott, majd török fogságba esett, Újhely és Patak környékén újra János-párti hadak portyáztak és szüreteltek.⁶ Érdekes adalékkal szolgál a terebesi várnagy november 16-i levele az eperjesiekhez: Ártándi Pál naszádosai Tokajból három hajóval felhajózva támadtak Patakra. Elhárításukra „a parton lévő pallaciumhoz” helyeztek őrséget.⁷ Ez a „pallacium” nem lehetett a romba dőlt vár része, mert az a Bodrog akkori partjától távol állt, hanem valószínűleg Pálóczi László unokatestvéreinek 15. századi oklevelekben említett egykori kúriája a mai vár környékén vagy talán éppen az ehhez tartozó Vörös-torony. Erről szólhatott egy tanú 1577-ben tett vallomása: „tuggia azt hogy Paloczi Katalin Aszony (ti. Antal húga) itt lakot Patakon az mostani hidnal az mely var volt also varnak hitak”.⁸ A régi vár pusztulására utal egyébként az is, hogy a fenti hírt az újhelyi várnagy küldte Terebesre, Patakon tehát ekkor nem volt várnagy sem.

Az idézett források egyértelműen ellentmondanak annak, hogy Perényi 1529-ben „igen csináltatja Sáros-Patakot”. A következő négy év eseményei, viszontagságai sem adtak lehetőséget a pataki építkezés megkezdésére.

Az erődítési munkák megindulásának legkorábbi dokumentuma az 1533 őszen újra Felső-magyarországra küldött Kaczianer főkapitánynak Lőcséről 1534. február 17-én Perényihez, régi ismerősehez és korábbi fegyvertársához intézett levele⁹:

„Az itteni felsővidéki városok jelentették nekünk, hogy tekintetes nagyságod úgy határozott, Sárospatak mezővárost fallal és árokkal öveztetni. Rámutattak, hogy ez, ha így lenne, nagy kárukra és hátrányukra vezetne. És mivel nemcsak a városok sérelme miatt, ami ebben éri őket, és a hátrány miatt, ami ebből számukra származhat, hanem köteles hűségünknek és tisztünknek fogva is, amellyel a királyi felségnek, legkegyelmesebb urunknak tartozunk, ilyen időben, amikor a két fejedelem Magyarország királysága miatt még viszályban áll egymással, a mondott mezőváros ilyesfajta építését és erődítését nem szabad megengednünk. Ezért is kérjük tekintetes nagyságodat, várna egyenlőre ezzel az erődítéssel és építkezéssel, amíg a fejedelmek viszálya biztos véget érne, amit rövidesen meglenni remélünk, ahogyan az nagyságtoknak magának is kétség kívül tudomására van.”

Február 21-én Bártfa városa fordult levéllel Eperjeshez, panaszolva a Perényi által boraikra kivetett új és szokatlan adókat és vámokat, továbbá szándékát, hogy „potack magépítésével mindnyájunkat a legnagyobb romlásba juttasson”, mivel ezzel minden kereskedelműktől és iparuktól megfosztaná a városokat. Ezért javasolják, járjanak el ennek megakadályozására, és keressék meg Kassát is tanácsért.¹⁰

Február 23-án Kassa írja Eperjesnek: „Nem kételkedünk, neves bölcsességtek már értesülhettek, hogy Perényi Péter ur Patakot hatalmas árkokkal és falakkal szándékozik erődíteni, amihez már hozzá is fogott.” Panaszolják továbbá a Perényi által Újhelyen emelt vámot és harmincadot, és mindezek ügyében március 1-ére tanácskozára hívják meg a városokat.¹¹

Egy nappal később, február 24-én, Újhely várában kelt Perényi sokszor idézett levele Kassa városához, amelyben bejelentette, hogy portyázó ellenségei további kártevéseinek elhárítására Patak mezővárosát erődíteni szándékozik, és ezért kéri: „ha vannak nálatok olyanok, akik ilyen erődítéseket tudnak készíteni és akiknek iparkodásával minket segíteni tudnátok, uraságaitok küldenék el hozzánk”. Megnyugtatójukra előre bocsátja, hogy ez az erődítés nemcsak a saját, hanem a városok nyugalalmát is szolgálná, ahogyan többi vára is.¹²

A Lőcsei Spervogel Konrád naplója szerint március 5-én az öt felsőmagyarországi város Kaczianer parancsára és részvételével Lőcsén tanácskozára ült össze, „és tárgyaltak Kaczianerrel Perényi Péter építkezéséről, aki megépíteni szándékozik Badack városát az összes felsővidéki város legnagyobb kárára és csúfságára. Amire Kaczianer azt mondta, előbb fel kellene keresni magát Pétert, és megtudakolni, miképpen akarná építeni ezt a várost, és azután tanácskoznák meg, mi legyen a teendő”.¹³

Kaczianer parancsára Kassa Serédy Gáspár közbenjárását kérte Perényinél, hogy megszemlélhessék az építkezést. Serédy március 10-én kövesdi várából írt válaszában értesítette a várost, hogy Patakon megegyezett Perényivel, és az ő kíséretében bátorságosan mehetnek Patakra.¹⁴ A kassaiak március 13-án megküldték Serédy válaszát Eperjesnek, és kérték, küldjék el hozzájuk a szemlére kijelölt polgárukat.¹⁵

Spervogel feljegyzése szerint március 20-án érkezett a szemléről Kaczianerhez Serédy és a városok két küldötte, továbbá Perényi terebesi várnagya. Méltatlankodva jegyzi meg, hogy megbeszélésükről a lőcseiek semmit sem tudhattak meg, így azt sem, vajon Kaczianer megtiltotta vagy megengedte az építkezést. Miután azonban Perényi zavartalanul folytatta a munkát, feltételezték, hogy megvesztegette Kaczianert.¹⁶

Valójában Kaczianer és a városok Ferdinándhoz folyamodtak döntésért, amint a király tájékoztatására készült, az előzményeket összefoglaló memorandumból megtudjuk. Eszerint Perényi Kaczianer első, nyilván fent idézett február 17-i tiltó levelére válaszolva ellenségei kártevéseivel indokolta meg építkezését, ahogyan a kassaiaknak írt február 24-i levelében

is. Ilyen kártevésektől nem kellene tartania, ha a város mint azelőtti időkben erődítve lenne. Miután azonban a város korábban nem volt fallal kerítve, ezzel az érveléssel csak az elpusztult régi várra hivatkozhatott. A memorandum szerint Kaczianer Serédy Gáspárt és a városok két képviselőjét olyan instrukcióval küldte ki, hogy Perényit az építkezés leállítására szólítsák fel, még ha írásban szavatolná is, hogy az erődítmény a jelenben és a jövőben sem lenne a király és a városok kárára. Az építkezés folytatását Ferdinánd hozzájárulásától tették függővé. A király döntését, ha ugyan volt ilyen, nem ismerjük.¹⁷

Perényi nemcsak Kassától kért építkezéséhez mestereket. 1534. május 1-én Sárospatak civitasból alábbi levelével fordult Eperjes városához:

„Ugyan hisszük, hogy tudomásotokra van, milyen munkába és erődítésbe fogtunk és kezdünk, és úgy értjük, hogy mind ebben a ti városotokban, mind azon kívül is, annak tartozékaiban bővelkedtek kőműves mesterekben, akikre nekünk most munkáink elvégzéséhez szükségünk volna. Miért is kérünk benneteket, hogy tetszésünket tekintve minél több kőművest csak tudtok, rendelnétek hozzánk, és egyeznétek meg velük, ahogyan méltányos és igazságos, és adnátok tudtunkra. Akiknek is készek leszünk megfizetni. Ezért ha tudtok találni és kirendelni, kérünk, viseljetek rá gondot, hogy nyomban elküldjétek őket hozzánk.”¹⁸

Perényi a felsőmagyarországi városokkal sokoldalú, politikai és gazdasági kapcsolatban állt. Birtokai és várai szomszédságában kiszolgáltatottaknak érezhették magukat a magas méltóságai miatt is „nagyhatalmú Perényi úrral” szemben, különösen azok a városok, amelyeknek szőlők is voltak birtokai területén. Így főképpen Eperjes városa, amelynek számadásai tanúsítják, hogyan igyekeztek költséges ajándékokkal is Perényi és tisztjei kedvében járni. Ugyanakkor Perényi is sok tekintetben rá volt utalva a városok szolgálataira, így éppen mesteremberekre, és ezért különféle kedvezényekkel, vizontszolgálatokkal igyekezett azokat megnyerni. Mestereket korábban is gyakran kért a városoktól a többi környékbeli birtokoshoz, várúrhoz hasonlóan.¹⁹

Valószínűleg a pataki építkezés miatt aggódó városok megnyugtatóására, kereskedelmük szabadságának szavatolására is küldte Perényi 1534. május 15-én Kassának és a többi városnak is meghívó levelét az itteni Domonkos-napi vásárra.²⁰ Mestereik kirendelése érdekében biztosította Szent István napján várnagyainak és más tisztjeinek adott parancsával Eperjes városa számára a vámmmentességet tolcsvai házuk építéséhez szükséges anyagok és boraik szállításához.²¹

Augusztus 7-én ugyanis újból kérte az eperjesieket: „a városotokban lakó kőműveseket ennek a munkánknak az elvégzéséhez engednétek át és bocsátanátok alá, hogy elkezdett munkánk ne halasztódnék hosszasan”.²² Októberben, a szüret idején ismét mesteremberei kiküldésére igyekszik a várost rászorítani, amikor magas dézsmát és vámot vet ki a birtokán fekvő tolcsvai szőlőjükből termett borra, és visszatartja fogataikat. Amikor az eperjesiek emiatt Patakra küldték emberüket, „Önagysága tudtára adta, ha uraságaitok kőfaragókat küldenének az ő munkájára, elállna az ilyenek behajtásától.”²³

Perényi gyakran küldte tisztjeit is a városokba, főként Eperjesre, megbízó levelükben közelebbről meg nem jelölt szóbeli üzeneteivel, sokszor valószínűleg mesterek ügyében is. Október 29-én kelt megbízó levele hátára az eperjesiek feljegyezték: „Perényi Péter credenciája mérséketlenek kérve”.²⁴ Levelei keltezése szerint Perényi az 1534. év nagyrészét Patakon töltötte, hogy szemmel tartsa az építkezést.²⁵

A városok érthetően csak vonakodva küldték mestereiket az őket aggasztó pataki építkezésre, tartva Perényi — ekkor még kevésbé egyértelmű — János-pártiságától is. Alighanem ezért késlekedtek a bártfaiai kőfaragók kirendelésével, ami miatt Perényi 1535. február 15-én Sárospatak városából nehezteléssel írja nekik: „Az elmúlt napokban is kértünk benneteket, hogy néhány kőfaragót küldtetek volna nekünk, amiben még annyira sem akartatok

kedvünkben járni, amennyire az eperjesiek. Ezért újból kérünk benneteket, küldenétek nekünk kőfaragókat, akiket most tudtok, s akiknek ez az emberünk nyomban fizetni fog. Bármiképpen tapasztalnók pedig, hogyan jártok ebben kedvünkre, úgy fogunk mi is az idők folyamán igyekezni kedvetekben járni”.²⁶

Egyértelműbben tanúskodik a bártfaiak vonakodásáról és okáról 1535. május 30-án Eperjeshez intézett levelük: „továbbá arról értesülünk, hogy bölcsességtek a nagyságos Perényi urtól megkerestetve rászánták magukat, hogy parasztjaikat az ő munkájára Patakra alá hajtsák, hasonlóképpen a neves bölcs kassai urak is, amin váltig csodálkozunk. Kérjük ezért bölcsességeket ugyan barátsággal, ne neheztelnék tudtani velünk, miképpen állna a dolog, így van-e, vagy sem, mert mi nem szívesen akarnánk a magunk kárára segíteni az építkezést, vagy a mi szegény parasztjainkat ilyen megterheléssel búsítani és megrakni. És ha bölcsességtek részéről ilyesmi nem történt volna, amiképpen gondoljuk is, nekünk úgy tetszenék jónak, hogyha ő minket e részről megkeresne, a többi tisztos város tudtával és akarátával nem állnánk rá erre semmiképpen. Kivánjuk ezért, bölcsességtek tudatnák velünk véleményüket erről.”²⁷

Az építkezés földmunkáihoz, a nagymennyiségű anyag szállításához Perényi természetesen nemcsak a városok, hanem saját birtokainak jobbágyságát is igénybe vette. Erről a Pálóczi-örökösök négy évtizeddel későbbi pereskedésével kapcsolatos tanúvallomásokban találunk adatokat. Perényinek Pálóczi Katalinnal és fiaival lényegében a leánynegyed átengedésére korlátozódó kiegyezésének időpontjaként több tanú éppen az építkezést említi: „az Ideben Mykoron pathakoth kerethethnek”, „Mykoron priny petther pathakoth czynalhatthya wala”, „Prinj Peter kezdette kereitenj az varast köuel”. Több tanú maga is dolgozott az építkezésen. Egy Ung megyei, kisruszkai jobbágy vallotta 1577-ben: „Prini Peternek Itt Terebest Georgy deak tisztartoia volt, es minketis eo birt, es Patakon Mohac hada vitan köuet hordotunk nekye”. Egy másik tanú 1580-ban vallotta, hogy „az éptkezés munkáira a nyomorult népet mindenfelől összeterelték”.²⁸

A városok még a következő években is küldhettek mestereket Patakra, de erről nincsenek a korábbiakhoz hasonló, egyértelmű dokumentumaink.²⁹ Spervogel írja, hogy Lőcse városa 1536. szeptember 26-án Perényi kérésére Gregorius Wasserlayter, nevéből is következtethetően vízvezeték építő mestert küldte hozzá „viz vezetésére”. Szolgálatuktól Perényivel támadt ellentétük elsimulását remélték. A mester azonban hamarosan méltatlankodva tért vissza, mert Perényi keveset fizetett neki, és olyan rosszul bánt vele, „hogy inkább meghal, semhogy újból elmenjen hozzá”.³⁰

Perényi és a városok viszonya 1536 végén súlyosan megromlott, miután – a városok alapos gyanúja szerint Perényi kezdeményezésére – tisztjei irányításával a János-pártiak hatalmukba kerítették Kassát. Viszonyuk tovább romlott, amikor 1537 derekán Perényi nyíltan János királyhoz pártolt. A mesterek kiküldését a Felsőmagyarországon kiújult háborúskodás is akadályozhatta.

Ennek ellenére a pataki építkezés 1537-re nagyrészt elkészült. Erre utalhat az is, hogy Perényi – ismereteink szerint – 1537. május 10-én keltezett először levelet „ex arce nostra pathak” az addigi „ex civitate nostra Sarospathak” helyett.³¹ A november végi rozgonyi béketárgyalásokon a decemberi megbeszélések színhelyéül már új pataki rezidenciáját is javasolhatta. V. Károly császár orátorának, Wese János lundi érseknek Patakról írt jelentése is tanúsítja, hogy a városfal gyűrűje övezte már a belső várost, és a házigazda a megújult Vörös-torony termeiben fogadhatta a küldöttségeket.³²

Az építkezés irányítójaként a néhány évtizeddel későbbi iratokból az Itáliában, Milano környékén született Alexander Vedani ismert. 1571-ben, öregkorában írt folyamodványa szerint csaknem gyermekként jött Magyarországra, és közel 40 éve, tehát kb. 1531 óta szolgált már az országot, nevezetesen Perényi Péter városainak és várainak erődtítésével. Ezek

felsorolásában írja, hogy ami szép és erős Patakon, azt ő saját kezével és „ingeniumával” alkotta. Vedani a Perényiek jobbágyaként Patakon telepedett le. Perényi Gábor 1560-ban mint vezető kőműves mesterét felszabadította jobbágy-státusából a neki és apjának tett szolgálataiért, és pedig Patak városának építéséért és más várai erősítéséért. A Szepesi Kamara által 1571-ben a királynak adott tájékoztatóban Vedani szolgálatai sorában „Sárospatak várának és városának fundálása”, Miksa 1573. évi oklevelében „Sárospatak várunk fundálása és erősítése” szerepel.

Vedani saját magát kőműves mesternek nevezte, így nevezik az említett okiratokban is. Patakon „Kőmies Sandor”, „Sandrus kőmywes” néven emlegették. Csak két-három iratban találjuk kőfaragó megnevezéssel, egyszer csupán az iratra utólag rávezetett tárgymegjelölésben. Perényi Gábor 1560. évi oklevele szerint azonban faraghatott is. Az általános jobbágy-szolgálatok alól mentesíti ugyanis, „az egy kőműves mesterségét kivéve, amely után, akár épít, akár farag, szokásos bérét kell mindig kifizetni”.³³

Bár Vedani az iratok alapján csak a szerényebb „kőműves mester” képesítéssel, szakmai ranggal rendelkezett, a saját maga által felsorolt munkái nagy gyakorlatú, önálló, irányító szakemberről tanúskodnak, aki a pataki építkezések egyik vezetője, fundálója, tervezője is lehetett.

Felbukkan azonban egy építőmester neve is egy Patakról 1537. május 31-én Eperjes városához intézett levélen. Aláírója „Bonifacius wolgemuth paumaister dasselbest”, azaz „építőmester ugyanott”, vagyis Patakon. A levélíró arra kéri a várost, hogy négy tolcsvai szőlőjüket adják el neki. Mint írja, „Nekem ugyanis ott Tolcsván és Ujhelyen van néhány szőlőm, amit az én kegyelmes uram ajándékozott nekem, részben pedig vásároltam is”.³⁴

Aligha kételkedhetünk, hogy a nem éppen gyakori vezeték- és keresztnévet viselő építőmester azonos Ferdinánd, majd Miksa 1555 és 1570 között Prágában működő neves építészével. A szakirodalom említi Magyarországi tartózkodását, de annak célját nem ismeri. Bonifazius Wolgemuth, máskor Wolmut, Wohlmuet a Bodeni tó melletti Überlingenben 1500 táján született, és 1579-ben Prágában halt meg. Tanulóéveit Bécsben töltötte. 1522-ben a bécsi Szent István templomon, majd 1530-tól Domenico Allio mellett erősítési munkákon dolgozott.³⁵ 1534-ben a nagynevű prágai építész, Benedikt Reit halála után Ferdinándnál megpályázta a megüresedett vezető mesteri tisztelet Prágában. A király 1534. november 30-án tájékoztatást kért a cseh kamarától, szükség van-e ott továbbra is vezető mesterre. Ettől függően odaküldi Wollmuet-et, akit ügyes „werchmaister”-nek, irányító mesternek dicsernek, hogy „művészetében és rátermettségében” próbát tegyenek vele.³⁶ Ferdinánd ekkortájt tette át székhelyét Prágából Bécsbe, és bizonyára ezért nem került sor ekkor a mester prágai alkalmazására.³⁷ Ez készíthette arra, hogy Perényi szolgálatába álljon feltehetőleg 1535-ben, hiszen 1537 tavaszáig ura már több szőlővel jutalmazta munkájáért. 1539-ben már Bécsben királyi szolgálatba lépett, és a Hofburg építkezésein dolgozott. 1547-ben elkészítette Bécs térképét és látképeit azzal az Augustin Hirschvogellel együttműködve, aki ez időtájt a Bécsújhelyen raboskodó Perényi által írt bibliai párhuzam-versekhez – azokat kiegészítve – rézmetszetes illusztrációkat készített, és őt magát is megörökítette.³⁸ 1552-ben a nagynevű Johannes Tscherte halálával megüresedett alsóausztriai tartományi építész tisztségére javasolták Wolmuetot Benedikt Kölbl ellenében, mivel az állítólag sem írni, sem olvasni nem tudott, „ami nagy fogyatékosság egy építőmesternél”, de végül is ez utóbbi nyerte el az állást.³⁹ 1555-ben rendelte Ferdinánd Prágába a királyi vár helyreállításának és más építkezéseknek egyik irányítójául. Elbocsátásáig, 1570-ig a várbán, amelyben a cseh tartományi gyűlés termét is újjáépítette, Anna királynő pavilonjának emeletén, a labdaházon, a Vitus székesegyházon és a csillagkastélyon dolgozott.⁴⁰

Wolgemuthot vagy Wolmuethot prágai kinevezéséig többnyire kőfaragóként említik. Ferdinánd említett 1534. évi levele szerint „ügyes werchmeister”-nek, vezető, irányító mesternek tartották már ekkor. Prágában címe „paumeister”, építőmester, aminek pataki levelében is nevezi magát. 1559-ben olasz építészeknek a prágai építkezésekről adott jelentésében mint „maestro Bonifacio Bolmut ingigniero ... arcitetto de sua caesarea Maesta” szerepel.⁴¹

Az írott források és fennmaradt munkái magas képzettségű, sokoldalú mesternek mutatják. A későgótikus és a reneszánsz stílusban egyaránt otthonos, ahogyan az egyházi, palota- és hadiépítészetben is. Tervező és kivitelező. Felméréseket, tervrajzokat, térképeket éppúgy készít, mint segédeivel együtt kőfaragványokat.⁴²

Pataki levelével kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy 1568-ban elmaradt járandóságait sürgetve az uralkodótól, követeléseit fejében egy szőlőt is kért, tehát később is szívesen fektette pénzét a jól jövedelmező szőlőművelésbe.⁴³

Wolgemuth pataki levele ottani munkásságáról nem árul el közelebbit. Az építkezés kezdetekor a rendelkezésünkre álló adatok szerint még nem volt a helyszínen. Így az erősítések tervét nem tulajdoníthatjuk neki, legfeljebb annak tökéletesítését, részletek megoldását. Feltételezhetjük, hogy a Vörös-torony reneszánsz átalakításán mint tervező és kivitelező egyaránt dolgozott. Nem zárható ki az sem, hogy kőfaragókat is hozott magával, hiszen ez esetben Perényi nem szorult a vonakodó felsőmagyarországi városok és mestereik segítségére. A pataki és a prágai faragványok összehasonlításától azonban nem várhatjuk, hogy a Vörös-torony faragványain biztonsággal megállapíthassuk, melyek tulajdoníthatók Wolgemuthnak, mivel 20–30 év választja el keletkezésüket.⁴²

1538-ból és 1539-ből nincs adatunk építkezésről Patakon. 1540 virágvasárnapján, március 21-én értesítette Kmyta Péter krakkói kancellár Perényit, hogy kérésére elküldte hozzá Laurencius kőműves mestert 12 segédjével. Feltételezhető, hogy ekkor kezdtek a belső vár udvarának keleti oldalán a „palota” építéséhez, amit az erősen átalakított szárnyban másodlagos beépítésben látható két évszázamos faragvány, az ún. hármaskád 1540-es és a múlt században összeállított kandalló címeres koronázó részének 1542-es évszáma valószínűsít. Laurencius a palotán vagy a templom átépítésén dolgozhatott.⁴⁴

Perényi 1540 első felében többnyire Patakon tartózkodott, és csak János király halála után, július végén vagy augusztus elején távozott innen. 1541 szeptemberében tért vissza, szeptember 14-én innen kért ismét néhány kőművest Eperjesről, talán az említett munkákra.⁴⁵ 1542. április 7-én írta utolsó ismert Patakon kelt levelét.⁴⁶ Röviddel ezután hagyta el várát, és többé nem látta viszont. A palota építése is félbeszakadt, és 20 évvel később fia fejeztette be.

*

Buda sikertelen ostroma után Ferdinánd elfogatta Perényi Pétert, és 1547 végéig Bécsűjhegyen börtönben színlődött. Kapcsolata a művészetekkel és művészekkel azonban ezalatt nem szakadt meg. Szikszai Fabricius Balázs 1567-ben Perényi Gáborról mondott gyászbeszédében utal erre: „az Ó- és Újtestamentum jelesebb történeteit egybeválogatta, és a legalkalmasabban párba szedve, festő kezével, akit erre a célra tartott, igen hozzáértő módon ábrázoltatta, versecskéket vetve alájuk, amelyek az összetartozó festmények összhangját találóan kifejezik. Ezek a festmények pedig, amelyek — nekünk úgy tűnt — az itáliai subtilitás bájának nincsenek híjjával, most is megvannak még”.⁴⁷

Mint Wolgemuthkal kapcsolatban említettük, Augustin Hirschvogel, a nürnbergi születésű, Bécsben működő sokoldalú művész Perényi bibliai párhuzamverseit a sajátjaival kiegészítve és rézmetszeteivel illusztrálva 1550-ben könyvalakban megjelentette.⁴⁸ Szikszai azonban itáliai subtilitásról szolt, amivel itáliai festőre is célzhatott, nem alaptalanul.

1548. dec. 8-án, tíz hónappal Perényi halála után, Ferdinánd főherceg Prágából tudatta apjával, hogy odaérkezett Johann Baptist Ferro olasz festő, a királyi várban lévő terem kifestésének elvégzésére. A festés és aranyozás költségelőirányzatában olvassuk a következőket: „A mester azonban azt kívánja a királyi felségtől, hogy neki két segédjével együtt, amíg munkában áll, évi 200 koronát adjanak, amennyit Perényi Péter is adott neki Neustattban”.⁴⁹

Ő volt tehát a festő, akit Szikszai szerint Perényi fogsága idején a bibliai festmények készítésére tartott. Ferro Padovában született, és ott is halt meg 1560 előtt. A prágai vár nagytermének kifestéséhez vázlatot készített a cseh királyok alakjaival.⁵⁰

Feltételezhető, hogy Hirschvogel Ferro festményeit metszette rézbe, és ezek sorát egészítette ki a saját verseihez készített további metszetekkel, amire az 1550-ben megjelent illusztrált kiadás előszavának címe is utalni látszik. Eszerint a Perényi által összeállított konkordanciákat utóbb Hirschvogel bővítette további képekkel és írással.⁵¹ Lehetséges az is, hogy Hirschvogel rézmetszetes arcképe Perényiről szintén Ferro festménye után készült. A metszeten azonban az átvételre utaló jelzés nem található.

JEGYZETEK

1. Verancsics Antal összes munkái II. k. Mon. Hung. Hist. II/3. (Pest, 1857) 32.

2. Kassa v. lvt. Schwarzenbachiana N.1196. „...arduum ante Nos stat negocium quo plurimum necessary sumus, propterea rogamus vos diligenter velitis intuitu amicitie nostre nobis sex Equos curriferos Bonos mittere, qui usque Budam habebunt aliquid pondus portare”.

3. Bártfa v. lvt. Levelek 1527–29. N. 180. An Richter und Rat der Stat Cascha – vnderthenige dyner vnd hauptlewth, Geben ausz patack dinstage nach Mathei ym eylen 1528: „patack wider gewunnen vnd gar auss geberenth”.

4. Bécs, Haus-, Hof-, Staatsarchiv. Ung. Akten, Allg. Akten, fasc. 9. 1528. szept. N.124. Szaláházy – Ferd. Buda, 1528. szept. 26.: „Scripseram nuper Maiestati vestrae arcem pathak esse Incensam et relictam, sed paulo post certius allatum est, funditus dirutam”.

5. Eperjes v. lvt. N.1758. Perényi P. – Eperjes v. Ex castro nostro Therebes, 1529. márc. 25.: „Ad negocium Regie Maiestatis ... Attinet, vt Magistros Lapididas perquiri faciamus. Rogamus videlicet et Autoritate Regie Maiestatis Requirimus eciam, vt vniuersos lapididas apud vos existentes Non obstante aliqua occasione facta cum eis Ebdomatim conuencione Ad Nos mittere velitis”. Bártfa v. lvt. Lev. 1527–29. N.410. Perényi P. – vniuersitati Nobilius Cottus de Saros, ex Castris sub cziczwa positus, 1529. máj. 9.: „ad litteras domini Joannis Caczianer capitanei Regietis et nostras autoritate Regia vobis sonantes In ordinatione ac dimissione curruum ad edificationem castri therebes minime satisfacistis ... velitis, et debeatis Juxta litteras domini Caczianer Et nostras ad vos jam pridem datas: curus(?) vestros dimittere”.

6. U.ott, N.472. Petrus Walach csicsvai várnagy – Bártfa város, 1529. szept. 23.: „der Symon dyak der hat geräubet vom wyhel Byes ken Zeche”. U.ott, N.484. Kassa v. – Bártfa v. 1529. okt. 12.: „der homany ferencz ist auch von wyhel hem geczogn, hat den noch ettlich folgk do gelossn, der Arthandy Paul ist zow thokay”.

7. Eperjes v. lvt. N.1809. Georgius Eztery – Eperjesi bíró, Ex castro Therebes, 1529. nov. 16.: „Heri accepi Ex litteris castellani de Wyhel Quod

per tres Naues Nazadiste pauli Arthandi ad pathak Nauigauerant vbi Nos ad pallacium in littore existens cum certis Seruitoribus domini Seredi fugatis hostibus aliquos Seruitores pixidarios et huzarones locauimus”. Eztery kéri egyébként, hogy egy eperjesi ácsot, akit Therebes romlásainak újjáépítésére fogadott, de megszökött, küldjenek vissza: „est quidam lignifaber quem ad edificationem ruinarum castri Therebes conduxeram ... vix inchoato labore clam recessit”. Ebben a levélben tudatja még, hogy Perényi kiszabadult török fogságából, és Siklósról üzent, amint szabad útja lesz, visszatér Felsőmagyarországra.

8. MOL Kam. lvt. Lymbus I. sor, fasc. 2. fol. 97–102.

9. Eperjes v. lvt. N.2184. és 2185. Joannes Caczianer – Perényi P. Lőcse, 1534. febr. 17.: „Significatum est nobis per Ciuitates harum partium superiorum vestram Spectabilem Magnificentiam oppidum Sarospatak muro fossaque cincturum constituisse. indicantes. cum hoc fieret, posse ipsis in magnum detrimentum et incommodum cedere. Et quia non solum propter Ciuitatum grauamen, quod in hoc habent, et incommodum quod ipsis inde euenire posset: sed etiam ex debita fide et officio nostro quod Regie Maiestati ... debemus iam(?) temporis, cum adhuc principes vtrique propter Regnum Hungariae discordes sint eiusmodi edificium et communicationem dicti oppidi nos admittere non licet, Proinde petimus a Vestra M. Sp. et eam diligenter requiramus. Velit cum talj munitione et edificio interim expectare. vsque dum certus finis discordie principum fiat. quod breui quemadmodum ipsi vestro Magnificencie procul dubio constat, futurum speramus”.

10. Eperjes v. lvt. N.2188. Bártfa v. – Eperjes v. 1534. febr. 21.: „...Auch weitter, fur nemlicher meinung ist, vnns alle in höchst verderbnis zebringen, mitt erbauung dess potacks, dar durch er, alen handel vnnd gewerb, wo sollichs einen furgang haben wurd, als vnnd er im starck furgenomenen hatt, von disen Erbaren Stedten genzlich ak wenden gedenckt...”

11. Eperjes v. lvt. N.2277. Kassa v. – Eperjes v. 1534. febr. 23.: „...wyr zwaynfeln nicht, das E. N. w. Nwmols, wol verstanden hab, wy der her pereny peter den pathak, mit gewaldigen grebern,

vnd Mawern befestigen Im Willen ist, vnd schon angefangen heth ..."

12. Kassa v. lvt. Schwarzenbachiana N.1589. Legújabbban teljes szövegével közölte DÉTSHY M.: I maestri cinquecenteschi del castello di Sárospatak, Acta Techn. tom. 67. (1970) 110. 10. j.

13. Lőcse v. lvt. Conrad Spervogel Diariuma, 1534. márc. 5.: „Conuentus Ciuitatum leutse Inutilis. Item feria 5ta post reminiscere ciuitates superiores scilicet Caschouia bartpha apperies et zybinium jussu domini Catzianer conuenerunt Leutse et tractauerunt cum domino Catzianer de aedificatione ipsius perni petri qui intendit edificare ciuitatem badack In maximum damnum et dedecus omnium ciuitatum superiorum Super quo Catzianer dixit quod prius deberet adiri ipse petrus et percipere quomodo aedificandum sit ciuitatem illam et postea esset consolendum quid faciendum foret...”

14. Eperjes v. lvt. N.2199.

15. U.ott, N.2201. Kassa v. — Eperjes v. 1534. márc. 13.: „Nach dem der her obriesth her Hannes Kaczianer von wegen des pathaks zcw dem herrn Seredy zcw schicknn befohlen hoth, haben wyr das gethan was Nwn seynner genoden anthwordt ist, Schickhn wyr E. N. w. hye mit, dor ausz E. N. w. vorsteheen werdt, das dy herrn, dy do aus pefel des Herrn Hans Kaczianer, den paw beszeheen soltn, mwegn sicher mit Im zcw dem Hern pereny peter kommen hyn vnd wider fray zcw zcyheen der halbn pitten wyr E. N. w. ... auff das der Herr, den Ir. N. waisset schickn wil, auff das negsth vnd peldesth, sich zcw vns vorfweg...” Hasonlóan N.2202. 1534. márc. 14.: „der her obriesth den baw zcw pothack, zcw besichtigen befohlen”.

16. Lőcse v. lvt. Spervogel Diariuma, 1534. március 20.: „Dominus perni petrus misit Nuncium suum. Item feria 6ta ante Judica, dominus perni petrus misit castellanum suum de terebesch In r(esp)onsionem de aedificatione ciuitatis batak de qua Ciuitates quoque conqueste fuerant domino catzianer, qui miserat duos ex ciuitatibus et dominum tscheredi ad conspiciendum aedificationem ipsius perni petri, Et nota quod dominus tscheredi Jörg(?) et dominus eckius et dominus feyner venerunt leutsam et castellanus ipsius petri dantes responsum ipsi domino Catzianer sed ita quod nos leutsy in nullo potuimus scire qualem responsum dederunt nec eciam scire potuimus an dominus catzianer prohibuerit vel admiserit aedificationem hanc. sed tamen vulgo dicitur quod ipse petrus instanter aedificat, Praesumitur igitur quod catzianer donis et muneribus sit placatus ... quod contra voluntatem et eciam in maximum damnum omnium ciuitatum admiserit petro hanc aedificationem”. Kissé módosítva közölte WAGNER, C.: *Analecta Scepi*. II. k. 173. o. (Bécs, 1774).

17. Bécs, HHStA. Ung. A. Allg. A. fasc. 16. 1530 sine dato, N.68. Tévesen az 1530. évi keltezett iratok között. Közölve az Adalékok Zemplén vm. történetéhez X. évf. (1904) 335–336.

18. Eperjes v. lvt. N.2210. Perényi P. — Eperjes v. Ex ciuitate nostra Sarospathak, 1534. máj. 1.: „Credimus sane vobis constare, Quale opus: qualemque Municionem exorsi sumus et Inchoauimus. Intelligimusque vos Magistris Muratoribus: tam in ista Ciuitate uestra. quam foris in pertinencys eiusdem habundare, quibus Nos ad consumacionem operum nostrorum nunc necessary essemus. Quocirca rogamus vos, velitis intuitu nre complacencie Nobis quanto plures possitis Muratores ordinare, et cum ipsis vt dignum et Justum est con-

uenire, nobisque ad scitum nostrum dare, quibus nos soluere parati erimus, iccirco si reperire et ordinare possitis rogamus statim eos erga nos transmitters curetis”.

19. Az ajándékok – többnyire élelem – sorában említésre méltó két csomag nagy festett játékkártya, amit az eperjesiek 1533 elején Perényinek török fogságából való visszatérésekor adtak át más egyébbel: „Petrus de peren Buda veniens bone vicinitatis gracia, Senatus misit d Benedictum Zwla, vt eundem salutaret ac dona offerret, Ad Therebesch. ... Cartarum Magnarum depictarum ludi duo” (Ep. v. lvt. Számadáskönyv 1528–1537. 334. o.). Már Perényi apja, Imre nádor kért Kassától és Eperjestől 1516-ban Terebesre kőfaragót, ácsot és cserépvetőt, ő maga 1523-ban Eperjesről Franciscus kőfaragót. 1530 és 1541 között Serédy Gáspár Tokajba, Kövesdre és Nagyidára, Serédy György Makovicára, Dobó Ferenc Pálócra és Szerednyére, Ödönffy László Nagymihályra, Homonnay Drugeth Antal és György Barkóra és Nevickére, Fülöpssy Albert és Ipolffy Imre várnagyok Regécére, ill. Csicsvára kérték Eperjestől mestereket. A levelekben és a városi számadáskönyvekben Gallus, Benedictus, Jacobus és Wolff lapidák és Thomas, Anthonius és Paulus muratorok neve fordul elő. Csak Gallusról tudható, hogy Perényinek Terebesen dolgozhatott.

20. Kassa v. lvt. Schwarzenbachiana N.1590.

21. Ep. v. lvt. N.2271.

22. U.ott N.2263. Perényi P. — Eperjes v. Ex Ciuitate Nostra Pathak, 1534. aug. 7.: „Rogamus vos presentibus Quod Murarios Illuc In Ciuitate vestra Existentes ad Istud Nostrum opus consummandum Nobis concedere et dimittere velitis. Ne opus Nostrum Inchoatum In longum procrastinetur”.

23. Ep. v. lvt. N.2286. Michael Nagj et Anthonius Zabo concludet de Eperyes — Eperjes v. Ex tholchwa, 1534. okt. 6.: „prout Cristofero seruitori sua Magnificencia Intimauit lapidas ad labores eiusdem vestre dominationes si miserint ab(?) exactione huiusmodi supersedebit”.

24. U.ott, N.2291. Perényi P. megbízó levele Twssay András servitora számára, Ex castro nostro Therebes, 1534. okt. 29. Hátoldalára feljegyezve: „Credencia Magnifici petri de peren petens crematores cementi”.

25. Perényi „ex ciuitate nostra Pathak”, ill. „Sarospathak” keltezésű, 1534. évi ismert leveleknek kelte: máj. 1. és 15., jún. 22., aug. 7. és 20. szept. 27. Okt. 4-én útjában Patakra, „ex itinere nostro versus pathak” írja meg Boskovich Ulrich főkapitány helyettesnek Kassára Gritti lefejezésének hírért.

26. Bártfa v. lvt. N.7748. Perényi P. — Bártfa v. ex ciuitate nostra sarospathak, 1535. febr. 15.: „Superioribus quoque diebus rogaueramus vos. vt nobis Lapididas aliquos misissetis. in quo nobis Ne tantum quidem quantum ipsi Fperiensens complacere voluistis. Proinde rogamus Iterum quatinus nunc quos potestis Lapididas Nobis mittere velitis. Quibus statim Is homo Noster soluet. Vtumque autem vos in hoc nobis complacuisse experiemur. Ita nos quoque in processu temporum vobis complacere studebimus”.

27. Eperjes v. lvt. N.2373. Bártfa v. — Eperjes v. 1535. máj. 30.: „weiter werden wir bericht, wie E. w. von dem G. Herren Perenny petro angelangt, sich bewilliget habt, ire pauren auf sain arbait, gen den potack hinab zetreiben, dergleichen auch die namhaftigen w. Herrenn von Kascha,

welchs vnns hoch verwundret, bitten derhalben E. w. gancz fruntlich(!) wollet sich nit beschweren, vnns anzeigen, wie die saach ein gestalt hab, ob dem also say oder nit, denn wir wollen nit gern zu vnnserm schaden helfen pauwen oder in vnnszere arme pauren, mit sollichem beschwernis betruben vnnd (be)laden, vnnd wo von E. w. solchs nit geschehen wer, als wir dann gedencken, bedunckt vnns gütt, so wir etwa derhalben ersücht wurden, das wir sampt der andren Erberen Stedt wissenn vnnd willen, sich keins wegs bewiligten, Begern der halben, E. w. wolde vnns hierinn ir meinung anzeigen".

28. MOL Kam. lvt. Lymbus I. sor, fasc. 2. fol. 97-102.

29. Mesterek küldésére vonatkozhat Kassa 1536. szept. 12-i levele Eperjeshez: „Wyr habn E. N. w. schreiben, von wegen der begern der Hilff, vom Hern pereny peter. an E. N. w. gescheen, woll verstanden, mit pit zcw erkennen, ob sayn Genod an vnnsz solichs getan soll habn ... sayn Genod, von vns das nicht begerth hat..." (Eperjes v. lvt. N.2554.).

30. Lőcse v. lvt. Spervogel Diariuma, 1536. szept. 26.: „Item feria 3cia ante michaelis ad instanciam perny petri, Misimus ad eum Gregorium wasserlaytter pro aqua duce(nda?) sperauimus itaque per eum nunc omnes discordias Inter nos et perni petrum sedandas ... Item nota quod redyt post ... (?) dies, valde tristis(?) et debilis quod ei parum soluit et pessime eum tractauit Ita quod dicebat se pocius velle mori quam iterum ad eum ire".

31. Eperjes v. lvt. N. 2716.

32. A rozgonyi tárgyalásról szóló jelentés, Bécs, HHStA. Ung. A. Allg. A. fasc. 33. 1537. dec. fol. 50-55. A patakiról u.ott, fol. 130-145. Utóbbi közölve Karácsony-Bunyitay: Egyh. tört. eml. III. k.

33. A Vedanira vonatkozó iratok közölve Détshy i. m. 112-116. Perényi Gábor 1560. jan. 14-i levelében Vedani fizetésért teljesítendő szakmai munkájáról: „excepta hac vna arte sua Muratoria, ad quam cum vel extruet vel sculpet, semper solita sua merces soluenda est". E levél későbbi tárgymegjelölése: „Pro Alexandro Italo Magistro Latomorum" (MOL Szep. kam. lvt. Ben. Mand. 1571. nov. 15. N.328. 1. mell. A 3. mellékletben, Rüber János főkapitány Patakon 1571. szept. 13-án Miksának írt ajánlólevelében: „Alexandri Vedanj Lapidide et Muratoris Italij". Perényi 1555. febr. 5-i adománylevelében: „Magister Sandrinus Lapidica" (MOL Kam. lvt. Acta Dom. Fisc. Regécz et Sárospatak, Acta Depur. Domini Spatak, fasc. XVIII.). Egy 1568. évi számadásban is „Magistro Sandrino Lapididae". Semmi sem utal arra, hogy Sandrinus nem azonos Vedanival.

34. Eperjes v. lvt. N.2721. Bonifacius wolgemuth — Eperjes városa, auss Patack, 1537. máj. 31.: „wo dem also das E.W: die weingarten verkauffen oder sunst durch ein getreuen weyter bauen wolt lassen, Denn ich hab da czu tholczwa, vnd zum vyhl ethlich waingarten, so myr mein Genediger Herr geschenckt hat, auch zum thail kaufft hab, wie auch der czaiger dis briffs bass berichten mag. Deshalb was E.w: jn dem muth zu thuen ist, das jr myr dy selben weingarten zu kauffen welt geben, vmb ein czimlich vnd billich gelt, auch auff gebirliche tag vnd zeyt, Euer weisheit vnd myr gelengen..."

35. A mester főbb életrajzi adatai Thieme-

Becker: Allg. Lexikon der bildenden Künstler 36. k. (Leipzig, 1947), 231-2. Magyarországi tartózkodására nézve: „Der Zweck seines Aufenthalts in der Strassburger Gegend ... ist bekannt, nicht dagegen der seines Aufenthalts ... in Ungarn".

36. Jahrh. d. kunsthst. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses X. k. (Wien, 1889), Urkunden und Regesten N.5961.

37. U.ott, N.5966. A cseh kamara tanácsosainak válasza Ferdinánd levelére, 1535. jan. 24.: ha a király „nicht sonderliche gepeu bei dem sloz fur-nemben", nincs szükség új vezető mesterre.

38. Thieme-Becker i. m. Jahrb. XVIII. k. (1897) N.15705, 15718. és 15720.

39. Jahrh. V. k. N.4198.

40. Thieme-Becker i. m.

41. Jahrh. V. k. N.4278.

42. Gyakorlatát a gótikus építészetben, amit a bécsi Szt. István templomnál szerezhetett meg, a prágai várbán a tartományi gyűlés termének, a Landrechtstubenek 1563-ban újjáépített bordás boltozata is bizonyítja. Kőfaragványokról többek között Jahrh. X. k. N.6177. Ferdinánd főhg. 1560. máj. 25-i levele a Pürglitz-i (Křivoklát) vár kapitányához: „paumeister alhie Bonifacius Wolmuet etlich steinwerck, als camin, thür und fenster von dem pau der landrechtstuben alhie gen Pürglosz zu notturft desselben schlosz gegeben". Kandallókat, ajtó- és ablakereteléseket faraghatott segédekkel Patakon is. Az itteni faragványok közül leginkább a Vörös torony felső Öreg palotájának két ablak- és angyalos oromzatú nagy ajtókeretelése mutat formai rokonságot Wolgemuth prágai alkotásaival, különösen a Landrechtstube szónoki emelvényével (íón fejezetű pilaszterek, ívzárókövek stb.).

43. Jahrh. V. k. N. 4418.

44. Détshy i. m. 119-120. o.

45. Eperjes v. lvt. Miss. 1541. fol. 104. Perényi P. — Eperjes v. Ex Castro nostro pathak, 1541. szept. 14.: „demum vestris eisdem Nunciauimus ex parte Quorundam muratorum in qua re dominationes vestrae Id quod maximum possunt efficere velint, A nobis maiorem amicitiam expectantes".

46. U.ott, Miss. 1542. fol. 220.

47. Oratio de vita et obitu ... Gabrielis Perenii (Wittenberg, 1568): „historias veteris et noui Testamenti insigniores colligebat, appositissimeque inter se comparatas, pictoris quem ad hunc vsum aiebat manu scitissime curabat efformari, subiectis etiam versiculis, picturarum collatarum harmoniam concinne complectentibus. Quae quidem picturae venustate Italicae subtilitatis non carentes nobis visae, nunc quoque extant."

48. SCHWARZ, K.: Augustin Hirschvogel und Peter Perényi. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 1917. 197-203. o. Hűsz metszet és Perényi arcképének reprodukciója a versek fordításával megjelent a SZTÁRAI M.: História Perényi Ferenc kizsabadulásáról c., Téglásy Imre által összeállított kötetben a Magyar Ritkaságok sorozatban (Bp., 1985. 53-101.).

49. Jahrh. V. k. N.4152. és 4153.: „Der meister aber begert von der kgl. maj. das ime sambt seinen zwaiuen gesellen jählich 200 kronen, weil er in der arbeit sein wirdt, geben werden, inmassen ime der Pereni Peter zu der Neustatt auch geben."

50. Thieme-Becker i. m. IX. k. (1915) 487.

51. „Vorredt vnd eingang der Concordantzen ... Durch Pereny Petri ein tails Und nachuolgentz durch Augustin Hirschvogel sampt mer Figuren und Schriften erweyter..."

Mihály Détshy: Beiträge zur Frage des Schloßbaus Peter Perényis zu Sárospatak und seiner Meister

Über Entstehung und Meister des bedeutendsten erhaltenen Spätrenaissancebaus in Ungarn, des Schlosses von Sárospatak kennt die Fachliteratur kaum zwei-drei gleichzeitige Quellen. Die Archive der ehemaligen oberungarischen Freistädte bergen jedoch weitere diesbezügliche, bisher unveröffentlichte Dokumente.

Bekanntlich ließ Peter Perényi 1534 mit der Errichtung des Mauerwalls um den mittelalterlichen Stadtkern und des Schlosses in dessen SO-Winkel mit Einbeziehung des mächtigen spätgotischen Turms beginnen. Anlaß zum Bau bot auch die Zerstörung des alten Schlosses am Stadtrand, worüber die Städte am 22. 9. 1528 durch ihre dort anwesenden Bürger benachrichtigt wurden. Schriften aus den darauffolgenden Jahren geben Auskunft, welche Ereignisse einen früheren Baubeginn verhinderten. Das früheste Dokument vom Anfang der Arbeiten ist ein Brief des Feldhauptmanns Ferdinands I., Hans Katzianer vom 17. 2. 1534. Darin forderte er Perényi auf, mit dem bereits begonnenen und durch die Freistädte beanstandeten Bau das Ende der Friedensverhandlungen der beiden Gegenkönige abzuwarten. Zugleich ließ er die Arbeiten besichtigen und nachfolgend die Entscheidung Ferdinands hinsichtlich der Genehmigung der Befestigung erbitten.

Wie schon früher bekannt war, bat Perényi bereits am 24. 2. 1534, von der Stadt Kaschau im Festungsbau geübte Meister. Weitere Briefe beweisen, daß er auch von den übrigen Städten, so von Eperjes und Bartfeld wiederholt Maurer, Steinmetze und andere Bauleute verlangte. Die widerstrebenden Städte suchte er mit Vergünstigungen, aber auch mit Repressalien zur Erfüllung seiner Bitten bewegen. Für das Verhalten der sich durch den Bau bedroht fühlenden Städte ist ein Brief der Bartfelder vom Anfang 1535 bezeichnend: „wir wollen nit gern zu vnserm schaden pauwen“. Trotzdem wurden die Arbeiten bis Ende 1537 im Wesentlichen beendet, wie aus dem Bericht des Orators Kaiser Karls V., Johannes Wese Erzbischofs von Lund über die Friedensverhandlungen zu Sárospatak im bereits umgebauten Wohnturm innerhalb der Stadtmauern hervorgeht.

Eine weitere Etappe des Schloßbaus begann 1540 mit der Errichtung eines Palastflügels im Schloßhof. An diesem dürfte der vom krakkauer Palatin Peter Kmyta entsandte, vermutlich italienische Maurermeister Laurentius mit seinen 12 Gehilfen gearbeitet haben. 1541 bat Perényi auch von der Stadt Eperjes neuerdings Maurer. Die Arbeiten wurden Ende 1542 durch die Gefangennahme Perényis auf lange Jahre unterbrochen.

Als Leiter der Bauarbeiten war bisher nur der nahe bei Mailand geborene und später in Sárospatak wohnhafte Maurermeister Alexander Vedani bekannt. In seinen bereits in hohem Alter verfaßten Bittschriften berichtet er, wie er von Jugend auf in Perényis Dienst dessen Städte und Burgen gebaut und „alles was in Patak schön und fest, er mit eigenen Händen und Talent geschaffen habe“.

Doch taucht auch ein mehr bekannter Name auf. In einem Brief an den Rat von Eperjes vom 31. 5. 1537 „auss Patak“ ersucht „Bonifacius Wolgemuth Baumeister daselbst“ die Stadt, ihm vier Weingärten nahe bei Sárospatak zu verkaufen, nachdem er bereits welche besitzt, „so myr mein Genediger Herr geschenkt hat, auch zum theil kauft hab“. Es handelt sich zweifellos um den auch Wolmuet genannten, 1550–1570 zu Prag fast alle königliche Bauten leitenden Baumeister. Der aus Überlingen am Bodensee stammende Steinmetz war seit 1522 an St. Stephan in Wien tätig und arbeitete nach 1530 unter Domenico dell'Allio an Festungsbauten. Nach dem Tod Benedikt Reits 1534 bewarb er sich bei Ferdinand I. um dessen Posten eines königlichen Baumeisters zu Prag, den er aber wegen Stillelegung der dortigen Arbeiten nicht erhielt. Dies dürfte ihn bewogen haben, zu Sárospatak in Perényis Dienst zu treten, vermutlich schon 1535, da er im Frühling 1537 bereits durch seinen Herrn für seine Verdienste mit Weingärten beschenkt erscheint. Über sein hiesiges Schaffen gibt sein Brief keine Auskunft. Er dürfte aber sowohl an den ein Jahr früher begonnenen Befestigungsarbeiten mit Verbesserung der Pläne und Lösung von Details, wie auch an dem Umbau und den Bildhauerarbeiten des Wohnturms wohl mit Gehilfen tätig gewesen sein, womit er auch die Ausschaltung der Meister aus den Städten ermöglicht hätte. 1539 war er schon wieder in Wien und arbeitete in königlichem Dienst auch an der Hofburg. 1547 veröffentlichte er Stadtpläne und Ansichten von Wien zusammen mit Augustin Hirschvogel, der seinerseits zu den Bibelkonkordanzen des 1542–1547 in Wienerneustadt eingekerkerten Perényi Kupferstiche verfertigte und diese mit den durch ihn ergänzten Versen 1550 in Druck erscheinen ließ. Bemerkenswert ist aber, daß laut der Grabpredigt für Gabriel Perényi sein Vater in der Gefangenschaft einen Maler bei sich hielt, der zu seinen Bibelversen Bilderchen malte, „die an Subtilität italienischer Schönheit nicht mangelten“. Dies dürfte sich kaum auf Hirschvogel beziehen, wie dann auch aus dem Kostenvoranschlag der Ausmalung des Saals der Prager Burg von 1548 hervorgeht, daß der Maler Johann Baptist Ferro aus Padua mit zwei Gehilfen bei Perényi „in der Neustatt“ gearbeitet hatte.

Rotenstein német nyelvű útleírásainak köszönhetjük Eszterháza, Köpcsény, a 18. századi pozsonyi paloták, a Duna mentén, vagy a nem távoli felvidéken emelkedő egyházi épületek, kastélyok-udvarházak ismeretét. Teremről-teremre haladva mutatta be képgyűjtemények darabjait, jellemezte a chinoiserie házai – meglepően gazdag – jelenlétét. Fától-bokorig megdegélve kertek-parkok, narancsligetek ismerőivé avat bennünket. Idézése mellőzhetetlen, ha a terézianus-jofezinus korszak műveltségi állományát, főúri életformáját akarjuk bemutatni.

Egyébként a többszám első személy fontoskodást és kölcsönvett érdemeket takar: nem mi történészek, hanem a művészettörténészek fedezték fel a maguk, s az olvasó számára Rotensteint.¹ Történetírásunk nem tért ki a publikálóra, arra a Bernoullira sem, aki hű maradt nagyhírű matematikus családja hagyományaihoz, de a berlini lehetőségekhez idomulva népszerű kiadvány szerkesztésére is vállalkozott.²

E sorok írója a művészettörténészek nyomán Rotensteintől legutóbbi, sajtó alatt levő munkájában főként pozsonyi adalékokat idézett.

Az elmúlt évben mint a művészettörténet rokontudományának művelője, e forrás kapcsán tovább szerettem volna lépni. Megnéztem az Allgemeine Deutsche Biographie megfelelő kötetét és meglepetéssel tapasztaltam a semmit. Elővettem tehát – külföldi könyvtárban – Bernoulli teljesnek vélt útirajz-sorozatát, azokat a köteteket, melyekben G.E.v.R. vagyis Rotenstein közleményei megjelentek.³

Talán az eredeti szöveg olvasása választ ad arra – gondoltam – ki ez a derék Rotenstein, honnan merítette páratlanul részletes ismereteit? Bernoulli nyilván berlini tevékenysége idején került kapcsolatba a magyar útleírás szerzőjével, aki az első közlés alkalmával még szinte anoním. Igaz, németnek sem vallotta magát, hiszen Bernoulli az előljáró eligazításban a következőket írja róla:⁴ „Egy magyar nemes úr, aki rokonszenvével és levelezésével tüntet ki, sok köszönetet érdemlő szívességgel a hazájában és azon kívül folytatott utazásairól vezetett naplóját rendelkezésemre bocsátotta. Ezeknek a bevezető részét van szerencsém olvasóim számára közreadni. Csodálkozni fognak az előkelő műkedvelő pontos, a legkisebb részletekre kiterjedő megfigyelőképeségén. Ámbár jó statisztikai, természettudományos és más hasznos megfigyeléseket nyújt, korántsem szól a tudomány, s államismeretek felső szintjéhez. Mégis megítélésem szerint nem csak a dilettáns olvasók számára élvezetesebb írásai. R. úr íásaiban eddig teljesen ismeretlen és más utazóktól nehezen elvárható közlések vannak arról, hogy sok előkelő úrnak Magyarországon milyen az ízlése, milyenek a műgyűjteményeik, hogyan élnek, nagy vagyonukat hogyan használják fel. Egyik-másik leírás túl részletezőnek tűnhet, de úgy gondolom mégis érdekelni fogja azokat, akik maguk is abban a helyzetben vannak, hogy sok szép és értékes berendezési tárgyat és műremeket vásárolhatnak. Mi több, az utókor érdekében szeretném, ha több pontos hír állna rendelkezésre a lényeges német területekről is, hogy korunk divatjairól, passzióiról valódi képet lehessen alkotni. Végezetül R. úr és a magam nevében is ama vágyamnak adok hangot, vajha a sok és sokféle német udvar műkincseiről, melyeket kevésbé ismerünk, részletes leírásokkal rendelkeznenk.”

Az első közlemény bevezetése arra ösztönöz, hogy – Rotenstein után nyomozva – hagyatkozzunk továbbra is a szerkesztő, Bernoulli információira. A második közleményt így vezeti be:⁵ „Az előző kötet 235–298. oldalán közölt magyarországi utazás folytatása következik. Félek, néhány olvasó úgy találja, a szerző túlságos részletességgel vette sorjába a látott

nevezetességeket, vagy hogy legalább is nekem le kellett volna ezt az inventáriumot rövidítenem. A bíráló elöl nehéz lenne kitérni és aki a természettudományokban nem leli örömét, az a megelőző, e vonatkozásban fontos utazást unalmas összegezésnek is tekintheti. De ki tehet mindenkinek eleget egy ilyen úti- és élménybeszámolóban? Magyarország kincsei, ízlése kevésbé ismertek, és ha az ember az itt felhalmozott értékekről olvas, akkor bizony felmerül a fontos kérdés: a jelenlegi fényűzés 3–400 év múlva csekélynek, szánalmasnak fog tűnni, vagy éppen ellenkezőleg, annak csökkentésével lehet számolni? Ha összevetjük több civilizált ország jelenlegi helyzetét a 3–400 év előttivel, akkor az előző változat, egyébként az utóbbi várható. (De ez a kérdés inkább más országokra alkalmazható és itt nincs hely arra, hogy ezzel a problémával bővebben foglalkozzunk.) Ki ne csodálna egyébként a nemes szerző úr kimerítő figyelmét, kiváló emlékezőtehetségét? Ez a természet adománya, ezt óhajtani lehet, de aligha lehet megszerezni. Megérdemli, hogy utánozzák, s más utazók példájául szolgáljon. R. úr általam ismert szerénysége íratja velem azt a kívánságot, hogy bárcsak sok beavatott utazó, aki származása és foglalkozása révén a művészetekhez és tudományokhoz nálánál közelebb kerülhetett, rendelkezne az ő pontos megfigyelési készségével, vagy legalább, amennyire ez lehetséges, erre képezné magát és megfigyeléseit leírná és közölné.”

Bernoulli e második közleményéből kiderül, akadtak tiltakozó megjegyzések a G.E. von R. útleírása kapcsán. Értelmiségi körökben nyilván nem a képek, a műkincsek, hanem a szeretlen pompa, a lakomák leírása váltott ki ellenérzést.

Már az első két, Bernoulli-fogalmazta bevezetőből is kitűnt, hogy Rotenstein nem német utazó, hanem magyar nemes. Lehetne honosított magyar nemes, német neve és szövegének elegáns, pontos, a korban szokatlan grammatikai igényessége megengedné a német etnikumot. De nézzük a harmadik közleményt.⁶ Ezúttal teljes – elölegezzük – fiktív névkiírással közli a szerkesztő „des Herren Gottfried Edlen von Rotenstein írását” a Csallóközről és a Pozsony környékéről.⁷ „E kellemes leírás nemes szerzője, aki földkerekségünknek egy érdekes pontját ismerteti, ha nem is neve, de stílusa alapján e gyűjtemény több dolgozata szerzőjeként mint nagyon figyelmes szemlélő vált ismertté. A IX. és X. kötetben minden olvasó számára vonzó híreket adott Magyarországról. Jelen írása, véleményem szerint semmiben sem marad az előbbieknél mögött, bár nem olyan minden mértéken felül pompázatos kastélyokat mutat be, mint Eszterháza.”

A fentiek alapján a szerkesztő tulajdonképpen bejelenti, hogy a „Rostenstein” signo álnév. Álnéven írt tehát egy magyar nemes, aki a nyugati országrész bemutatását tűzte ki fő céljául. Három közleményét figyelmesen újraolvassva arra törekszünk, hogy igazi vezeték- és keresztnévvel, pontosan körvonalazott személy álljon előttünk.

1763-ban ment szülővárosából „Rostenstein” Nagyszombatra, Nyitrára. Felvidéki körútja során, melyet több szakaszban hajtott végre, megismerte Vácot éppúgy, mint Kassát. Valamikor a 70-es évek végén megjárta Pestet, Budát. Az áthelyezett egyetem már itt működött. A kissé kapkodó, nem súlypontosított első úti- és élménybeszámoló szemmel láthatóan Eszterházat tekinti fő témájának. 13 oldalnyi bevezetés után oda vezeti olvasóját és 31 oldalt szentel a kastély, a park, a pompás melléképületek, az itt átélt ünnepek leírásának.⁸ „Eszterházán öt nagy ünnepségen vettem részt. Az elsőt Rohan herceg, a francia követ tiszteletére adták, a másodikon Mária Terézia Miksa főherceget, a későbbi kölni érseket és két leányát, Mariannát és Erzsébetet hozta magával, a harmadikon Ferdinánd főherceg és felesége Modénai Beatrix tiszteletére rendeztek háromnapos bált.”

Rostenstein leírja Ferdinánd kissé testes, de vonzó küllemét, akinek fehér arcbőrét élénk pír díszíti, csakúgy mint bíbor ruháját az arany hímzés. Leírja, hogy Beatrix naponta más és más ékszerrel, gyémántos nyakéket viselt. „Feleségemmel reggelig táncoltunk, s anélkül, hogy aludni mentünk volna a parkban élveztük a kellemes hajnali levegő frissességét.”⁹ Ennek az

első útleírásnak a végén még szó esik egy 1770. évi udvari kirándulásról. Pozsonyból jöttek Esterházy Miklóshoz a királynő, II. József, Ferdinánd, Miksa, Albert herceg és Lotharingiai Károly a kisebb kastélyba, Köpcsénybe. Ezúttal nyolc szomszédos falu népe gyűlt össze a felső vendégek tiszteletére, ropták a néptáncokat a kastélyhoz vezető hosszú fasorok mentén. „Rotenstein” nem takarékoskodik itt sem a számokkal: megtudjuk, hogy kétszáz személynél is több hercegi gárda, halványkék sárgahajtokás uniformisban. Ezzel szemben a 6-6 huszár, futár és apród halványkék bársonymentéjét ezüst hímzés díszítette. Sorolja a hajdúkat, az 56 inast, 24 hercegi-házitisztet, a 36 tagú zenekart, halványszürke uniformisban négyujjnyi aranybojttal ékesítve. Ezek nem művészeti benyomások, hanem pontos számbavétele az etikett és udvari kötelem külsőségeinek. Nyilván így méretett meg a német fejedelmek valamelyike is, ha vendége a látottakról beszámolt. Természetesen nem képzelhetjük, hogy „Rotenstein” maga számolgotott. Valószínűleg a herceg titkára, udvarmestere adta meg a kívánt, s publikálásra szánt adatokat. Ilyen házi forrásból származhat az az adat is, hogy az ünnepségen a kastély környékét több ezer lámpával világították meg. De ő maga látta a pázsiton felállított hét nagy zöld díszsátort, ahol a 700 meghívottnak terítettek. A középső, legnagyobb sátorban ült az uralkodócsalád és állt egy asztal 50 terítéssel. Az asztal közepén, akárcsak a burgund udvarban lennének a középkor alkonyán, Julius Caesar római diadalmenetét ábrázoló cukrászremek állt. A nagy lakomázás után újrakezdődött a bál és csak éjfél után fél kettőkor tértek vissza az udvar tagjai Pozsonyba — „Rotenstein” a tánc végeztével 4 óra után szintén Pozsonyba ment „félálva, kimerülten.”¹⁰

Erről az utolsó társadalmi eseményről szándékosan adtunk ízelítőt: „Rotenstein” mindezt tud, mindenben részt vesz, teljesen beavatott és Pozsonyban lakik, legalábbis ha az udvar ott vendégeskedik.

A másodikra közzétett pozsonyi beszámoló társadalomtörténetileg érdekes. Pontosan adja meg a lakosság adatait, megszámlolja a kilenc templomot, a 14 főúri palotát, de fontosnak tartja a hét patikát, köztük a Fehér rákot, kagyló- és ásványgyűjteményével és azzal a ki tudja milyen egyiptomi istenséggel, mely alatt hieroglifák is olvashatók-szemlélhetők.¹¹ Rokonszenvesen említi a két nyomdát, a három könyvkereskedőt, közülük kiemelve Anton Löwet, akinél minden, a lipcsei vásárra vitt könyv megkapható. Beszámol a pozsonyi színházi-zenei életéről, kávéházi luxusról. De az olvasó felkaphatja a fejét, amikor a pozsonyi Erdődy palota és park szépségeinek részletes beszámolója után ezt látja:¹² „A fasor végén (amerikai katalpa-fák) harangocskákkal, sárkányokkal díszített kínai pagoda áll. Belső falain a vászonra kínai tájképet festettek. Gyakran töltöttem itt kellemesen az időmet, jó könyvvel a kezemben.” Ki ez a Rotenstein — csak nem a nagy Erdődyek közül való? Nyilván közel járunk az igazsághoz, hiszen a Grassalkovich palota bemutatásánál Rotenstein akarva-akaratlanul megint elszólja magát:¹³ „1775. augusztus 10-én csodás ünnepségen vettem itt részt. A kertben 50 000 lámpa világított. A kivilágított diadalkapunál trombiták-kürtök szóltak, a palotánál török muzsika. A palota egyik hosszú termében vásárt rendeztek be, a két fal hosszában 16 bódé állt, virágfüzerekkel díszítve. Áruház gavallérok és hölgyek árultak itt, köztük Krisztina főhercegnő. Mária Terézia öfelsége is jelen volt.”¹⁴ Meglehetősen részletességgel számol be — időben visszakanyarodva — arról az 1767-ben tartott kínai ünnepségről, melyet a császár és Mária Terézia tiszteletére a pozsonyi Pálffy palotában adtak. Itt aztán minden kínai volt, ötven gavallér és a hölgyek kék sárkánnyal díszített sárga selyemruhája csak úgy, mint a köztük felvonuló Krisztinának, a helytartónének ékszersze. Az asztal kínai porcelánjait kiegészítő „desszert”, kínai tájat, falvakat, városokat, sőt a nankingi tornyot ábrázolta. „Azt képzeltem — írja Rotenstein —, hogy Kínában vagyok, oly természetes volt minden.”¹⁵

Az eddig német utazónak vagy pozsonyi német nemesnek vélt Rotenstein forráskritikai próbája egyértelműen bizonyítja, hogy a korabeli Magyarország felső néhány százának tagja.

Ha nem így lenne, nem tudhatta volna az udvar tiszteletére adott vacsorák ültetésrendjét, sehonnán sem szerezhette volna meg a Habsburg család hölgytagjai ékszersodáinak leírását. Nem nagy a választék. A vezető családok valamelyikének fia, akit elbájol saját környezetének életstílusa, pompásterete. Tudatosan rögzíti élményeit, megőrökíti azt amiben él, s jegyzeteit társadalmi pozíciója miatt csak álnéven, de közre is adja. Útleírásaiból jól láthatjuk, hogy nem csak porcelánértő. Szereti a festményeket, az idegen-távoli tájak ábrázolásait. A növényvilágban az exotikum kedvelője és főként hazájának nyugati sarka, az elegáns világ együttese vonzza. Pestre, Budára alig veszteget néhány sort, adatai itt pontatlanok, holott a nyugati széleken a kastélyok minden egyes szobájának szinte tárgyi katalógusát adja.

Amikor Bernoulli sorozatába elküldi terjedelmes írását, még valóban őrizi inkognitóját. Már a második folytatás sejtetni kívánja a szerző kilétét. Fontos a Pálffyak kínai ünnepe, különösen annak részletes közlése, hogy II. József két napot töltött egyszer a Pozsonytól 3 órányira fekvő Pálffy birtokon, Bazin városkában, Albert herceggel, Lascy, Laudon és Nostic generálisokkal. Fontosak a szerző katonai tapasztalatait-múltját sejtető megjegyzések.¹⁶ A bazini plébániatemplomban nyugszik fekete márvány síremlék alatt Illyésházy nádor, aki 1609-ben Bécsben halt meg – írja Rotenstein. Ennek általános örököse felesége Pálffy Katalin volt, aki vagyonát fivére, Pálffy Miklós fiaira hagyta.

A szöveg így folytatódik:¹⁷ „A városon kívül áll egy befejezetlen vár, melyet a nádoralkirály Pálffy Miklós építtetett és amit vizesárok vesz körül.” A nádorság ilyen felértékelése a 18. század végén bizonyossá teszi, hogy Rotensteinünk a Pálffy család tagja. A kegyelet és családi gőg együttesen fogalmaztatja vele a további beszámolókat Biebersburgról. (Magyarul ennek Vöröskő a neve. Az útinaplót vezető Pálffy Vöröskőt fordítja modern német névre: így lesz – ötletesen – álneve Rotenstein.) Az itteni természettudományos gyűjtemény, érc- és kagylógyűjteményen kívül megemlékezik Pálffy János ott őrzött hajójáról, amellyel török földről szökött meg. Ezt a Pálffyt is vice-királynak nevezi, nem csekély túlzással. Königs-Aden (Királyfa) is Pálffy kastély, az ország legszebb, leghíresebb kertjével. Számszerűen adja meg a narancsfákat, ciprusokat és – nem csekélység – az 1000 ananászbokrot. Büszkén szól a hateleletes víztoronnyról, az ott tartott pazar ünnepekről, de a személyes visszaemlékezést és az abban fogalmazott büszkeséget csak a Pálffy rezidenciákon érhetjük tetten, és az Erdődy házban, ahol János gróf felesége az ő Teréz nővére.

Harmadik közleményében Rotenstein már-már le is veti álarcat. Miután végighaladt a Csalóközön és meg-megállt néhány kastélyban – talán az éppen akkor bárósított protestáns Jessenak rezidencia a legérdekesebb –, visszakanyarodva Pozsony irányába Bazinban marad, és – mint írja – részt vesz a szüreten. Őneki is van itt szőlője – van bizony: az egész környék Pálffy birtok.¹⁸ „Nagy fáradtsággal és költséggel hozattam ide szőlőtőkékét a Kanári szigetekről, Ciprusból és Cap-ból, mindegyik megfogamzott. Ezek között az sem szokatlan, ha egy-egy szőlőszem galambtojás nagyságú.” A Pálffyak nem csak politizáltak, hadat vezettek, nemcsak műgyűjtőként buzgólkodtak, hanem a szőlő, a bor is mindenkor nagyon érdekelte őket.

Rotenstein tehát Pálffy és nevét már lefordíthatjuk magyarra. Már tudjuk róla, hogy nem ok nélkül választotta Vörösköt álnévnek, nyilván a kiterjedt famíliának nem a detrekői, nem is a borostyánkői, hanem a vöröskői ágához tartozik. Azért emlegetett egyhelyütt Fugger-síremléket, mert felmenői között ott van Fugger Mária. Rotenstein alias Vöröskő úr apja, feltevezésünk szerint Pálffy Rudolf altábornagy, anyja pedig Kaunitz Rittberg Eleonóra. Választásunk ugyanis a családi táblázatokon IX. Jánosként feltüntetett Pálffyra esett. Apjának kilenc évvel idősebb bátyja, Pálffy Miklós kancellár volt. Unokafivére Pálffy Károly, aki az útleírások közlését követő években szintén kancellár lett és a századforduló után grófból her-

ceggé emelkedett. Nagy Iván szerint a mi Pálffy Jánosunk csak testőrkapitányságig vitte. Született 1744-ben, meghalt 1794-ben. Felesége gróf Fekete Margit. Úgy gondoljuk, álnévének első tagja, a Gottfried sok keresztszülejétől kapott egyik keresztnéve lehet, akár Theofil formában. A pontos férfiúrói ugyanis feltételezzük, semmit sem tett indokolatlanul.

Hogy a sok Pálffy közül miért őt választottuk útleíróként? Ennek sajátos, a politikai történet, sőt a politikai gondolkodás története szempontjából sem érdektelen oka van.

1786-ban már erjedni kezdett, 1789-re menthetetlenül elromlott a magyar uralkodóosztályok II. Józsefhez fűződő kapcsolata. Általában elmarasztalja a történetírás a válság magyar vonalát, kevésbé érzékelve, hogy ilyen válság az örökös tartományokban, Bécsben, a császár közvetlen környezetében is kibontakozott. Ismerünk protestáns csalódottakat, katolikus haragvókat, az egész jozefinus rendszerben hitük megcsúfolását látó szabadkőműveseket. A szakirodalom forrásra alapozott közlései csak néhány névben egyeznek meg. Tény, hogy Széchényi Ferenc már 1788-ban a gyanúsak közé tartozott. Tény, hogy egy fiatal Hompesch báró, az egykori göttingai diák Fekete János gróffal levelezett, és vele, de nem csak vele előkészítette II. József detronizálásának tervét.¹⁹ Hompesch apja birodalmi miniszter volt, az osztrák hatalmi törekvések ellensége, a Fürstenbund egyik megteremtője, II. Frigyes kedves embere. Éppúgy megbízott benne a nagy porosz uralkodó, mint a nyolcvanas években már nemesített Dohm professzorban, aki a kölni választó udvarában és Aachenben követként képviselte a porosz udvart, előbb a nagy, majd az árnyuralkodó igényei szerint. Dohm kitűnő közgazda, jogtudós, szerkesztő volt, s diplomáciai tevékenysége során szinte kulcsalakja lesz a magyar ügynek. Hompesch, csakúgy, mint a magyar – névtelen – vezetők küldöttje, Beck Pál, kancelláriai titkár hozzá fordulnak, az ő közvetítésével juttatják el cselekvést sürgető leveleiket Berlinbe. Tőle kell megtudniuk, hogy a berlini udvar nem támogatja, csak éppen nem ellenzi a magyar tervet, azt, hogy Goethe ura, a weimari Károly Ágost szász fejedelem kerüljön a magyar trónra. II. József halálos betegségét egész Európa figyelte, várta a véget, és az utód rugalmasabb politikájának esélyeit latolgatta. Dohm mind tisztábban látta a helyzetet. A fejleményekről ismerteinket a regensburgi levéltárból Göttingenbe kikölcsönözött és H. E. Bödeker jóvoltából általunk is elolvasott Dohm napló alapján szinte napról-napra rögzíthettük.²⁰

Rotenstein alias Pálffy János is felbukkan a Dohm naplóban. 1789. szeptember 30-án ezt jegyzi fel: „A kedves Henriette-el Rotenstein Hompesch-hez intézett leveleit olvastuk”. A kedves Henriette Dohm igen értelmes, férjének minden politikai és tudományos tevékenységébe beavatott-bevont felesége volt. Ekkor és a következő hetekben Hompesch szinte mindennapos és kissé már terhes vendég a Dohm házban. Mígnem elérkezik az uralkodó halála, II. Lipót új politikája – akinek koronázására Dohm is hivatalos – és a reichenbachi porosz-osztrák egyezmény, amely véget vet a magyar detronizációs, önállósodó törekvéseknek.

Rotenstein-Pálffyrol egyelőre ennyit tudunk. El is búcsúzzhatunk a művelt, gögös, politikailag meghasonlott kvietált katonától, akinek már nincs sok éve hátra. De addig még taglalhatja sógorával, Fekete János gróffal, a hazai ellenzék vezéralakjával, mit is jelent „vicekirály” ivadéknak, ellenzékinak, kancellár kuzinnak, Vöröskő urának, sőt Rotensteinnek lenni egy személyben.

JEGYZETEK

1. A Magyarország története felvilágosodáskori kötetén dolgozva, tartalmának gazdagítása érdekében néztem át művészettörténeti munkákat. A kor arisztokráciájának életvitеле érdekelt. Garas Klára alapvető munkái, továbbá Györffy Katalin egyetemi doktori disszertációja (Kultúra és életforma Ma-

gyarországon a XVIII. században) Bp., 1982. és Búzasi Enikő: A barátságmotívum térhódítása a 18. századi magyar portréfestészetben (Művészettörténeti Értesítő 1984/4. 212–236.) ismertettek meg Rotensteinnel, a nála fellelhető, páratlanul gazdag életstílus-anyaggal. Ők Rotensteinet német utazó-

nak, illetőleg pozsonyi német nemesnek minősítették, csakúgy mint Rapaics Raimund, amikor Rotenstein kerteirásait idézi.

2. Az ifjabb Johann Bernoulli (született Bazelban, 1744, meghalt 1807-ben Berlinben) a berlini akadémia matematikai osztályának tagja, majd annak és a csillagvizsgálónak vezetője, Bologna, Stockholm, Szentpétervár akadémiainak tiszteletbeli tagja. Berlinben 16 kötetben és néhány kiegészítő kötetben jelenik meg a „Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniss dienender Nachrichten”, 1781–1784. E kiadványsorozatot, kiegészítő köteteivel és mutatóival a göttingeni egyetemi könyvtárban használtam. Az ott hiányzó XV. kötetet Galavics Géza volt szíves rendelkezésemre bocsátani. Köszönöm ezt neki, Szabolcsi Hedvignek pedig, hogy „Rotenstein”-ről folytatott vizsgálatom kiadására buzdított.

3. G.E.v.R. Reisen durch einen Theil des Königreichs Ungarn im Jahre 1763 und folgenden Jahren. Erster Abschnitt. Band IX. 236–298. Uez a cím, Zweiter Abschnitt, Band X. 186–226. III. Des Herrn Gottfried Edlen von Rotenstein Beschreibung der Insel Schütt in Ungarn, 1784. Band XV. 160–178.

4. Band IX. 236.

5. Band X. 186.

6. Band XV. 160.

7. Band XV. 281.

8. Band IX. 281.

9. Band IX. 286.

10. Band IX. 298.

11. Band X. 189.

12. Band X. 194.

13. Band X. 196.

14. Band X. 197.

15. Band X. 198.

16. Band X. 209.

17. Uott.

18. Band XV. 176.

19. Erről sok iratközléssel a legfontosabbakat l. GRAGGER, R.: Preussen, Ungarn und die ungarische Krone. Berlin, 1923. 39–47. Részletes adatok Hompesch és Fekete kapcsolatáról, arról, hogy a magyarok borkereskedőnek álcázták kiküldöttüket, Beck Pált, aki a budai helytartótanácsból Pálffy kancellár segítségével a bécsi kancelláriához került, mint fogalmazó. Hompesch szerepe 1788 óta gyanús volt, ezért folytak álnéven a levelezések. Hompesch álnéve Karl Meyer, Beck Harrer von Aachen névre hallgatott. Gragger főként Jacobi, a bécsi követ jelentéseit dolgozta fel.

20. A napló címe: Tagebuch meines 39 sten Jahres von May 1789 bis zum 11. Dezember 1790. Konkrét magyar adatok Hompesch, Beck szerepéről a naplóban: 62, 65, 70–73. Rotenstein neve a 79. oldalon.

Eva H. Balázs: Wer war Rotenstein? Identifizierung einer schriftlichen Quelle

Die Kunsthistoriker des 18. Jahrhunderts zitieren oft G. E. von R. oder Gottfried Edler von Rotenstein, dagegen müssen die Historiker eingestehen dass sie aus Sekundärlitteratur und nicht aus den Bernoulli-Veröffentlichungen ihre Kenntnisse schöpften. Ein jeder Forscher hielt ihn für einen Deutschen, einen deutschen Reisenden bzw. einen deutschen Adligen aus Pressburg. Die Verfasserin betrachtete die Rotenstein-Texte als spezifische historische Quellen, deren Ursprung zu bestimmen ist. Die Rotenstein Reisetagebücher wurden bei Johann Bernoulli, in seiner „Sammlung kurzer Reisebeschreibungen” (Band IX. X. XV. und der „zweyte überzähliger Band”) veröffentlicht. Die Einleitungen des Redakteurs und die Texte selbst verraten dass Rotenstein „vornehm” ist, dass er die höfische Gesellschaft von innen kennt. Er ist ein Teilnehmer, ein Eingeweihter. Ob er sich zufälligerweise darüber verriet oder sich absichtlich zu erkennen gab, soll dahingestellt werden: er bietet die ausführlichsten Details über die Esterházy Schlösser, aber wo er subjektiv sich äussert, dort sind die Schlösser, Gärten, Weinberge der Pálffy-Familie. Ein Zweig dieser Familie trägt das Praedicatum Vöröskő–Rotenstein. Die Nahe kommt nie in deutscher Übersetzung vor, so ist eine Identifizierung bis jetzt nie entstanden.

Verfasserin hält den bisherigen Rotenstein für den Grafen János IX. Pálffy, der als quietierter Offizier, als Gatte der Gräfin Fekete, als Schwager des Voltaire-Korrespondenten János Fekete stolz die Palatinen (er nennt sie Vice-Könige) aus der Familie Pálffy erwehnt. Das Tagebuch des Professors und preussischen Gesandten C-W. Dohm weist darauf hin, dass Rotenstein–Pálffy auch in die Detronisation-Affäre der Ungarn am Ende der josephinischen Periode teilnahm.

Századunk húszas éveinek közepén az Országos Szépművészeti Múzeum Magyar Képtárának falán került először kiállításra Melegh Gábornak néhány évvel korábban megszerzett re-mekműve, az egész alakos férfit verandán ábrázoló festménye, a „Férfiképmás” (8. kép), vagy amint másutt és máskor néha nevezték: az „Ülő férfi”. Azóta is ott szerepel a korai 19. századi magyar művészet egyik főműveként az állandó kiállításon, 1957-től kezdve az ön-állósult Magyar Nemzeti Galériában.¹ Azokat a múzeumlátogatókat, akik a nagy osztrák ze-neszerzőnek, Schubertnek arcát, alakját hiteles portréiról ismerték, a „827. G. v. Melegh” szignatúrával és dátummal jelzett festményen látható férfinak és Franz Schubertnek megdöb-bentő hasonlatossága mindig foglalkoztatta. Melegh modelljének kiléte így tulajdonképpen kiállításának pillanata, tehát immár hét évtizede óta sohasem került le a napirendről. Való-ban igen nagy térről van szó, mert ha a beszédes fiziognómiai hasonlóságot Melegh Gábor és Schubert egymásismerésének logikus és helytálló bizonyításával igazolni tudjuk, a szóban forgó képmásban Schubert legteltesebb, mesterien megfestett, szeretett Bécsének jellemző háttere előtt megjelenített, ünnepélyes portréját prezentálhatjuk az osztrákok, a zenei világ és a magyar festészet kincseként.

*

Nagy súlya van az írott szónak. Ha a múzeum kiállításán hatvan éven át egyszerű „Férfikép-másként” szerepel egy festmény, akkor a hivatalos címadás után, mint látjuk, sem az ábrá-zolt személy beszédes azonossága nem indít el könnyen egy kutatót arra, hogy a törvényre emelt anonimitást megváltoztatni merészelje, de a kép múzeumba kerülésének múltját és kö-rülményeit sem kutatja senki. Az, hogy a zenetörténészek sem tettek semmit a kérdés esetle-ges felvetésén túl, Melegh Gábor életkörülményeinek ismeretlensége mellett, még abban is megtalálja jól indokolt magyarázatát, hogy Schubert halála, tehát 1828 után, nyolc évtized-nek kellett eltelnie addig, amíg 1913-ban végre egy elhivatott tudós, Otto Deutsch, a zene-szerzőre vonatkozó és előkeríthető minden dokumentumot máig is forrásként tisztelt alapve-tő munkájában publikált. Noha közöl minden olyan portrét és életképet, amelyen Schubert alakja feltűnik – szóban forgó képünk e forrásmunkában nem szerepel.² Így tehát több ösz-szetevőnek, a hivatalos elnevezésnek, a fiatalon meghalt festőművész igazi és választott má-sodik hazájában megkutatatlanul maradt személyének és az egész alakos, bensőséges képmás 1913-ig, sőt még további hat évig tartó lappangásának az eredménye az, hogy a képet még ma is ismeretlen férfi képmásaként tartjuk számon. Pedig esetünkben végső soron nem is új meghatározásról van szó, hanem rehabilitációról. Ezt a kifejezést azért használhatjuk teljes joggal, mert, ha a kép felmerülésének első mozzanataig nyúlunk vissza, akkor megállapíthat-juk, hogy a C. J. Wawra műkereskedő-aukcionáló cég a Bécsben 1919. január 29-én megtar-tott árverésén képünket, mint „G. von Melegh” 1837-ben festett Schubert portréját bocsáj-totta árverésre a Lothringerstrasse 14. szám alatti helyiségeiben.³

Katalógusának 99. számú tétele szerint: „Egy teraszon Franz Schubert zeneszerző ül uzsonna mellett. Fekete kabátba, sárga mellénybe és nadrágba öltözött. Mellette az asztalon teáskészlet, egy széken sál és kalap, lábánál egy kutya. A teraszról kilátás nyílik a Kahlen-bergre és a Leopoldsbergre. Olaj, fa, jelzett és datált 1837. M: 62 cm, sz: 48 cm. XIX. tábla.” A katalógusban sok tétel mellett ott szerepel az eladó neve, de voltak, akik elzárkóztak

nevük nyilvános közlésétől – ez történt a Schubert kép esetében is. Az a tény, hogy a XIX. képes táblán Melegh festménye mellett éppen Brocky Károlynak egy, napjainkra már csak e reprodukcióból ismert, parkban ülő fiatal nőt ábrázoló festménye látható⁴ s az eladó kiléte e tétel mellett sem szerepel, esetleg azt jelentheti, hogy ez a két kép éppen festőik magyar volta miatt került egykor talán közös tulajdonosukhoz. A mi esetünkben tehát elvileg Melegh Gábor művét és nem Schubert portréját tartotta egy család szobája falán, s ez magyarázza a festmény hosszú ismeretlenségét és további sorsát is. Ha az eladó személyére jelen cikk írója bécsi kutatásai során fényt tudott volna deríteni, talán a bizonyításnak egy döntő érvét fedezte volna fel. Tekintettel arra, hogy a Wawra cég megszűnt, így iratai nyilvános gyűjteményben nem hozzáférhetők.⁵ Reméljük, hogy esetünkben a festmény maga fog segíteni abban, hogy a jelenleg még lappangó adatra egyszer egy kutató rátalálhasson.

Festményünk sorsa az események időrendjét követve kerekedik ki a maga romantikus teljességében. Története a historikus szükségszerűségek kényszerű következményeit tükrözi és egyben azt példázza, hogy újjászülető magyar művészetünk múltját kutató, korunkban megindult aprómunka, a művészettörténet és művelődéstörténet egymásrataltságában kis részadatokból hogyan tudja rekonstruálni az elhalványuló és teljes feledéssel fenyegető fontos tényeket. A festmény modelljének alapján 1919-ben a Wawra cég szakértői tiszta lelkiismerettel adták a képnek a Schubert portré meghatározást, vagy – ami még valószínűbb – nyugodtan fogadták el az eladótól a zeneszerző portréjaként felajánlott kép meghatározását. Véletlen az, hogy a katalógus nyomtatott szövegében tévesen szerepelt az 1837-es évszám a festményen tisztán leolvasható 827-es dátum helyett. Ez egyszerűen rossz leolvasás, esetleg sajtóhiba lehetett, de számunkra jótékony következményekkel járt. Egy 1837-ben, Schubert halála után kilenc évvel festett portré, amelynek modellje annyira hasonlít Wilhelm Rieder már közismertté vált Schubertjéhez, nem volt izgalmas az osztrák zenetörténészek számára: mint fantázia-szülte alkotás nem ad újat a zeneszerző ikonográfiájához. Az aukció évében, 1919-ben Schubert élete már olyan részletesen feldolgozott és ismert volt, hogy ha csak egyetlen adat is előbukkant volna arról, hogy a zeneszerző egy kezdő, de tehetséges fiatal magyar származású festőnek modellt ült, akkor az aukcionáló cég nyilván jobban odafigyel és nagyobb propagandát csinál. Ez esetben viszont kétséges, hogy Melegh Gábor legjelentősebb festménye valaha is magyar állami tulajdonba kerülhetett volna.

De térjünk rá az események kronológiai rendjére: az Országos Szépművészeti Múzeumban ma is meglevő iratok⁶ tanúsága szerint 1919. március 21-i dátumozással a következő felajánlás érkezett: „Pick Adolf mű- és régiségek kereskedése Budapest, IV., Kristóf tér 7. sz. – T. Szépművészeti Múzeum igazgatóságának – 1 kép (signálva Melegh) ábrázolja Schubertet

	15.500.–
10% jutalék	1.550.–
	17.050.–”

Ezt a számlát egy nappal később, 1919. március 22-én iktatták és Petrovics Elek igazgató még ugyanaznap kérte a múzeum főhatóságától a kép kifizetésének engedélyezését. Ebben a szövegben a vétel előzményeit is közölte. A gyors intézkedés értékeléséhez ezeknek a napoknak az eseményeit is fel kell ideznünk. Március 21-én kiáltották ki a Tanácsköztársaságot. A felterjesztést – mint látni fogjuk – Petrovics már „A közoktatásügyi népbiztosnak” címezte, ezt a funkciót Lukács György töltötte be. A múzeum ügyeit a minisztériumban pedig Petrovics kollégája, a Szépművészeti Múzeum munkatársa, a nagy tudású Pogány Kálmán intézte. A kép megvásárlásának engedélyező aktáján az ő neve olvasható. Petrovics a felterjesztés tárgyaként Pick Adolf számláját jelölte meg, amely Melegh G. Schubertet ábrázoló festményének vételáráról szól. A nap történelmi eseményeinek ismeretében és izgalmaiban Pet-



8. Schubert. Melegh Gábor, 1827. Olaj, fa. 60x48 cm. MNG



9. A Schubert-kör tagjai társasjáték közben Atzenbruggban. Részlet, Leopold Kupelwieser, 1821. Akvarell. Historisches Museum der Stadt Wien

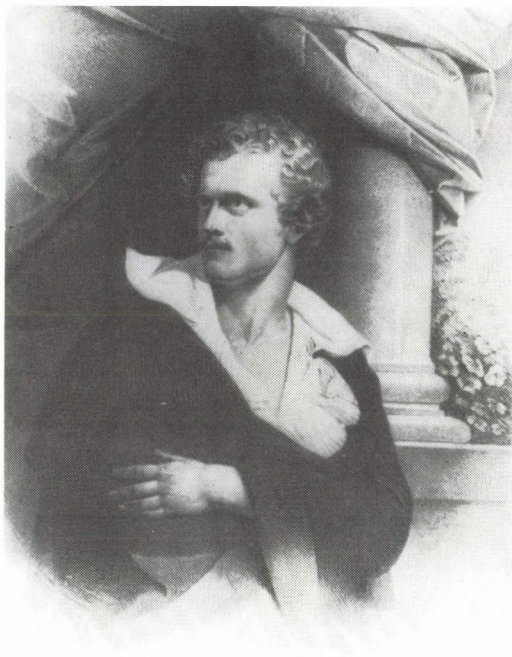
10. Schubert. Wilhelm Rieder, 1825. Akvarell. Historisches Museum der Stadt Wien



11. Anna Fröhlich. Thugut Heinrich, krétarajz. Historisches Museum der Stadt Wien



12. Anton Mitterwurzer (?). Thugut Heinrich rajza, Melegh Gábor litográfiája





13. Eduard Devrient. Melegh Gábor, 1826. Akvarell, miniatűr, 20x16 cm. MNG



14. Esterházy Vince. Melegh Gábor, 1832. Litográfia

15. Rosthy Károly. Melegh Gábor, 1832. Litográfia



16. Andreas Wenzel. Melegh Gábor, 1831. Litográfia



17. Hedvig. Melegh Gábor rajza, Joseph Steinmüller metszete. Illusztráció az Aurora, 1830. kötetéből



18. Schubert. Josef Teltscher, 1826. Litográfia



19. Schubert (részlet). Melegh Gábor, 1827. Olaj, fa MNG

rovics eléggé zaklatott írással, javításokkal, de pontosan, szemléletesen, napjainkig érvényesen jellemzi a képet, miközben számunkra is nyilvánvalóvá teszi a mű megszerzésének szükségességét. „A vezetésem alatt álló múzeum magyar gyűjteményének művészettörténeti kiépítése szempontjából fontos és érdekes festmény került eladásra a bécsi Wawra cégnek egyik legutóbbi aukcióján. A festmény szerzője Melegh Gábor, a XIX. század 20-as és 30-as éveiben működött temesi származású magyar festőművész, Brocky Károlynak első tanítómestere, akitől jelenleg csupán egy 1915-ben vásárolt vallásos tárgyú kis kompozíció van a múzeum tulajdonában. Az akkori bécsi iskola modorában festett kép egy ülő férfit (állítólag Schubert zeneszerző) ábrázol, a háttérben a Bécs környéki hegyekre nyílik kilátás; az elrendezés igen vonzó és hatásos, a hatást fokozza a munka nagy gondossága és a színész ereje és élnéksége. A festmény a művész aláírásával és 1827-es évszámmal van ellátva.

Mindezt összevéve: a szóbanlevő kép igen becses és művészettörténeti fontosságú terméke a XIX. század elejebeli szerény festészetünknek, s talán főműve a korán elhunyt festőjének.”

Itt meg kell állnunk egy pillanatra. Először is úgy tűnik, hogy Petrovics az aukcióra kerülő kép kvalitásáról a megvásárlás előtt személyesen meggyőződött, de legalábbis tájékozódott. Az is bizonyos a szöveg alapján, hogy nem Schubert személye foglalkoztatta elsősorban. De Petrovics főigazgató felterjesztésében véleményünk szerint tudatosan tette mellékessé az ábrázolt személyét, s erre az adott történelmi pillanatban, mint jól tájékozott közéleti embernek, nyomós oka volt.⁷ Már maga a vásárlás megszervezésének bonyolultsága is ezt mutatja – amint a szóban forgó akta további részleteiből kitűnik –: „Pick Adolf helybeli régiségkereskedő kérésemre hajlandónak nyilatkozott oly módon árverezni a képre, hogy arra az esetre, ha múzeumunk reflektálna reá, azt nekünk az eredeti vételáron átengedi, különben pedig saját részére tartja meg. Ily módon a képet 15.500 koronáért megvásárolta; e vételárhoz még a szokásos 10% árverési jutalék járul, így a mű egészben véve 17.050 koronába kerül. A kifejtett okokból a kép megszerzését az utóbbi években tervszerűen fejlesztett magyar gyűjteményünkre nézve igen kíváncsnak tartván, azzal a kéréssel járulok Népbiztos Úrhoz: szíveskedjék a vételt megengedni és a vételár fejében a mondott összeget az állami vásárlásokra és a Szépművészeti Múzeum anyagának gyarapítására előirányzott és értesülésem szerint még fedezetet nyújtó összeg téhére hozzájárulni. Mély tiszt. III. 22. P. E.”

A monarchia felbomlása utáni pillanatokban Petrovics jobbnak látta tehát a feltűnés elkerülését. Mint már mondtuk, egy 1827-es dátummal felbukkanó Schubert portré a zeneszerző hírnevének egyre növekvő évtizedeiben mindig is felhívta volna magára a figyelmet. Még az elvesztett első világháború zűrzavara sem tette volna lehetővé azt, hogy Melegh Gábor festménye, még ha csak feltételezetten fogadják is el Schubert portréjának, valaha is a magyar állam birtokába kerüljön. Csak az adott pillanatban és csak az adott privát vásárlás formájában és a hibás dátummal volt erre egyszeri lehetőség. A Szépművészeti Múzeum főigazgatója ennek pontos és világos tudatában volt, s mivel Melegh Gábor műve a magyar festészet korai 19. századi évtizedeinek egyik remeke, helyesebb és bölcsőbb volt a Wawra cégnek meghatározását a már hivatalos állami vásárlás során egyelőre csak kérdőjeles formában megemlíteni. Lényegében – Petrovics szemszögéből nézve a kérdést – attól, hogy Schubert személye egy időre háttérbe szorul, nem történik semmi végzetes, tulajdonképpen csak a tulajdonos felkutatása maradt el. Egyébként már 1919-ben sem éltek az egykorú tanúk, akik a kép keletkezésének történetéről hitelesen beszámolhattak volna.

A kép vásárlása után négy évvel, 1923 márciusában került sor arra, hogy Melegh Gábor festményét a hivatalos múzeumi lajstromba bevezessék.⁸ Ezt a tudatos vagy véletlen lassúságot a sors különös játéka még megtette azzal, hogy amint annakidején a Wawra cég leírásába, úgy a Szépművészeti Múzeum szakleltári leírásába is belekerült egy apró, a modellt illetően igen jelentős tévedés. De tekintetbe kell vennünk azt, hogy mindkét esetben a kép azo-

nosítását szolgáló leírásról volt szó s nem tudományos vita kérdésében döntő akribiáról. Az aukciókatalógus a festményen látható tárgyak között az asztalon teáskészletet említ a ténylegesen ott lévő feketekészlet helyett, amikor Schubertre éppen a feketekávé szeretete volt jellemző, Szentiványi Gyula – a Szépművészeti Múzeum tudományos munkatársa –, szövegében pedig folyton szivarozó zeneszerzőre utaló szivartartót említ szemüvegtokként. A két leíró a szenvedélyes dohányos és a folyamatosan, néha még alvás közben is szemüveget viselő zeneszerző két jellemző szokásának dokumentumát határozta meg véletlenül tévesen. Szentiványi Gyula, a magyar „Wurzbach”, vérbeli életrajzi adatgyűjtő volt, egy festmény leírása, jellemzése nem volt műfaja. Nagyvonalúan, a háttér hegyeinek neve nélkül, az ábrázolt személyével sem foglalkozva a következőket írta: „Schubert arcképe? Egy verandán, melynek két nagy nyitott ablakán át dombos vidékre látni, balról vörös terítős asztal áll, rajta a reggeli maradványai, csésze, kanna, fél kifli stb. egy tálon. Az asztalon még bot, szemüvegtok. Az asztal előtt zöld hokerli, rajta sűrűke cylinder, sárga showl, (sic!) kesztyű. Az asztalnak támaszkodva, jobbra fordulva pápaszemes férfi ül, jobb karja az asztalon nyugszik, bal karjára arcát támasztja. Fehér puha ing, vörös, dús kraváti, sárga zsilé, világos barna nadrág, kék, zsinóros kabát, fehér harisnya, fekete cipő. A férfi lábainál kutya ül. Jelezve jobbra lent G. v. Melegh 827.” Nem lényegbe vágó pontatlanság még az, hogy a férfi ruhájának leírásában a nadrág színét sárga helyett barnának jelzi. Szentiványit őszintén nem érdekelte, hogy kit ábrázol a portré. Az előzmények aktáiból csak annyit vett át, hogy a leírást Schubert megkérdőjelezett nevével kezdte, de szövegében többé nem tért vissza rá. Ezzel útjának indult portrénk az „egy ülő férfi” elnevezéssel, ahogyan – négy évvel korábban – a festmény megvásárlását a népbiztos rendeletéből engedélyezték.

Schubert portréja felmerülésének időpontja, a megvásárlás bonyolult mozzanatai, a magyarországi történeti idők kényszere napjainkra már tehát érthetővé teszik, hogy miért volt egyszerűbb elvenni a kép eredeti meghatározását. S e teória igazolásaként kell elfogadnunk azután azt az ismét csak különös egybeesést a történéseknek, hogy Petrovics Elek váratlan és méltatlan korai nyugdíjaztatása után pontosan egy évvel a Pesti Hírlap 1936. évi 28-as vasárnapi számának külön melléklete a festmény egész oldalas színes képét közölve, váratlanul feltette a sokak által már szóban megfogalmazott kérdést, hogy valójában miért nem Schubert a Schubert kép? A cikk szerzője nagy biztonsággal Szegi Pálban jelölhető meg, aki ebben az időben a Pesti Hírlap vasárnapi mellékletének szerkesztője volt. Petrovics jól ismerhette Szegi Pált és így nem tekinthetjük véletlennek Szeginek Melegh Gáborra vonatkozó kérdő-állítást. Ezen elindulva az apró bizonyító részletekig is el lehet jutni, nevezetesen hogy „a XIX. század első nemzedékének egyetlen tehetséges, színmagyar festője” és a zeneszerző négy év eltéréssel „élettartamtaírsai” voltak egymásnak, ugyanabban a Bécsben éltek és találkozásuk „igen valószínű”. Ha a cikk megjelenésének időpontját is figyelembe vesszük, azon ma már nem csodálkozunk, hogy kérdése rezonancia nélkül maradt. Az Ausztriát fenyegető Anschluss előtti időben újból csak nem volt aktuális a kérdés hátterét kutatni és azzal dicsekedni, hogy 1919-ben Bécsből megszereztük Melegh Gábornak, a monarchia akadémiáján tanult, és a monarchia területén született tehetséges festőnek, Moritz von Schwind „útiképei” színvonalán álló – sőt – azzal rokonítható, hiteles Schubert portróját. A második világháború befejezésének évében meghalt Petrovics Elek. Szentiványi Gyula, aki a jelek szerint a történetekbe amúgy sem volt beavatott, már a műemléki területen dolgozott, így hát a kérdést ezután senki sem bolygatta. S azt, hogy milyen erős a megszokás hatalma, semmi sem bizonyítja jobban, mint hogy – bár a festmény modelljének beszédes hasonlósága annyi embert megérintett azóta is – a mai napig eredeti személyiségétől megfosztva szerepel a kiállításon.

De kezdjük most azzal a sokszor idézett mondattal, hogy „habent sua fata libelli”, amit ugyancsak oly sokszor alkalmaztak már a képek sorsára is. Szerzőt sem a képen látható férfi kilétének tisztázása indította el kutató útjára, hanem egy korábbi, Kisfaludy Károly bécsi éveinek, műveltsége forrásainak felderítése során felfedezett adat, ahol Schubertet és Kisfaludy Károlyt egyazon bécsi művész legjobb barátjaiként találta megemlítve.⁹ Ezzel a ténnyel megerősítve vonta kétségbe, hogy Kisfaludy Károly Aurorája 1830. évi kötete illusztrátorának, Melegh Gábornak „Férfiképmása” csak a szeszélyes véletlen hatására hasonlít Kisfaludy, joggal feltehető, bécsi ismerőséhez, Schuberthez. Kisfaludy, zsebkönyvének illusztrátorait mindig közvetlen, de legalábbis közvetett baráti kapcsolat révén választotta ki. Például ugyanúgy Schubert köréhez vezetett az 1827-es kötetet illusztráló Moritz von Schwind személye is, akinek a magyar témák iránti érdeklődése jól ismert.¹⁰ Kisfaludy és Schwind ismeretségének közvetítőjét akár Schubert Karl nevű bátyjában is feltételezhetjük, aki éppen az Aurora majdani szerkesztőjének festőtanulmányai idején, 1811-től volt a bécsi Képzőművészeti Akadémia növendéke.¹¹ Az a bizonyos adat, amelyik Kisfaludyt, Schubertet és a magyarokhoz sok szállal kötődő Schober bárót összekötötte, a Wurzbach lexikon 1875-ben kiadott kötete Martin Schärmerre vonatkozó cikkében található. A miniatűrfestőként működő művész, Schärmer, életének eléggé kevés konkrétumát tartalmazó tényei közt ez a baráti kör érezhetően fontos jelentőségű. Wurzbach eredeti cédula-anyagát ma a bécsi Rathaus könyvtára őrzi. Ebből kitűnik, hogy a szerző 1863-ban, hetvennyolc éves korában elhunyt rajzolóról és miniatűrök festőjéről a bécsi újságok meglehangú nekrológiáiból merítette adatait. Ezek Schärmerrel, mint egykor jónevű művészről – akit annakidején maga János főherceg támogatott –, emlékeztek meg. Legfontosabb munkáiként, miniatűrjei mellett, az innsbrucki Andreas Hofer emlékmű domborműveinek pályázatán első díjat nyert tervrajzát és Kisfaludy Károly Aurorája, az „első” magyar almanach számára rajzolt illusztrációit emelték ki. Ebben az összefoglalásban került említésre a három jóbarát: Schubert, Schober és Kisfaludy Károly.¹²

A Presse 1863. október 31-i számában, néhány héttel később, fia, Albert Schärmer, a nekrológ Andreas Hofer emlékmű domborműveivel kapcsolatos egyik adatát helyesbítette, de az előző cikkben felsoroltakhoz, a többi részlethez nem szólt hozzá. Ezek szerint azokat a Schärmer családban ismert emlékként kell elfogadnunk. Tekintve, hogy Kisfaludy Károllyal a múlt század folyamán csak irodalmárok foglalkoztak, könnyen került első nagy monográfijába¹³ az a tévedés, hogy bécsi barátja, házigazdája, Martin Schärmer, akihez leveleit 1815 júliusától a Karlskirche melletti lakására címezte, rézmetsző volt és ő volt az, aki Kisfaludyt a sokszorosítás mesterségébe bevezette.

A korszak sok elfelejtett, fontos adatát őrzi a Wurzbach lexikon, de mint minden úttörő munkának, ennek is rapszodikus volt az anyaggyűjtése. Jó példa erre Melegh Gábor, akinek a neve egyedül a Seher, Joseph (1785–1836)¹⁴ litográfus munkái felsorolásának 17. tételében szerepel, mint egyik, egy Madonnát ábrázoló litográfiájának „Melek” nevű rajzolója. Ezek szerint Melegh Gábor halálának híre nem került bele az egykori újságokba, amint a Rathaus megfelelő gyűjteményében is hiába kerestük a halála alkalmával esetlegesen felvett hagyatéki jegyzéket. A magyar származású fiatal művészt még nem tartották számon, festményeit, miniatűrjeit nyilván azonnal eladta, litográfiáiról nem készült felsorolás.

Ha ma térünk vissza Szegi Pál 1936-ban feltett kérdésére, könnyebb rá választ adni, mert a közben eltelt félszázadnak a 19. század első felére vonatkozó kutatásai segítenek. Jóval több ismeretünk van Melegh Gábor bécsi életszakaszáról és gazdagodó oeuvre-jéről is. Litográfia portréi, miniatűrjei és bibliai témájú kompozíciói segítenek abban, hogy pontosabb képet alkothassunk bécsi művészkapcsolatairól, modelljeinek köréről, ami egyben a „Férfiképmás” eredeti személyének igazolását is lehetővé teszi.

Melegh Gábor 1801-ben született Versecen, Temes megyében (ma Vršac, Jugoszlávia) és 16 éves korában, 1817-ben iratkozott be Bécsben az Akadémiára.¹⁵ Először a vésnök-iskolába járt, majd 1823-ig, összesen hat félévet a történelem tagozat tanulójaként abszolvált. 1820 és 1823 között otthon már műterme is volt. Ekkoriban taníttotta rövid ideig Brocky Károlyt. Ez az időszak azonban nyilván csupán tanulmányai megszakítását jelentette. 1823-tól újból az Akadémia növendékei közt találjuk, az ott őrzött feljegyzések tanúsága szerint „előmenetelen és megkülönböztetéssel”, jelentős kitüntetésekkel fejezte be ezt az évet is. Elsősorban itt, a főiskolán kell tehát azokat az ismeretségi szálakat keresnünk, aminek révén Schubert körébe kerülhetett, hiszen akadémiai társai közül többen is odatartoztak a zeneszerző legszorosabb baráti környezetéhez. Így Moritz von Schwind, aki 1821-től volt növendék, és Leopold Kupelwieser, aki néhány év különbséggel festői tanulmányai során ugyanazokat a díjakat kapta meg, mint Melegh. Kupelwieser hatása Melegh munkásságán ugyanúgy érezhető, mint Moritz von Schwindén. Nehéz elképzelni, hogy Bécsben, az 1820-as években az Akadémia két, illetve három tehetséges és azonos felfogásban dolgozó növendéke egymásról ne vett volna tudomást. Kupelwieser éppen 1821-ben festette kedves akvarelljét Schubertől és baráti köréről, a „Gesellschaftspiel in Atzenbrugg”-ot. A társaságot az azóta már közismertté vált képecskén úgy ábrázolja, amint néhányan a „Bűnbeesés” életképet adják elő, a többiek körben ülve figyelik a jelenetet. Schubert balra elől, oldalt a zongora mellől élvezi barátai szórakozását (9. kép). S ha jól megfigyeljük, a képecskén egész alakos ülő figurája mellett már ugyanaz a kutya posztol, Kupelwieser Drago nevű kutyája, amelyet 1827-ben festőnk a zeneszerző portréján is megörökített. Leopold Kupelwieser és Schubert, Schwind és Schubert közötti bensőséges barátságot emlékezősora őrzi, de Schwind és Kupelwieser, sőt Schwind és Wilhelm Rieder szoros kapcsolata is tény. Ezt bizonyítja Schwindnek 1823-tól származó írása, amelyben Kupelwieser Itáliába utazása után arról ír, hogy az egyetlen festő, akitől tanulhatott elment és úgy hagyta őt Riederre, mint egy hagyatékot, de Rieder nem egyenlő Kupelwieserrel.¹⁶ Egy más mellé került itt az a három művésznev, akiknek közismert Schubert képmásai a zeneszerző vonásait, figuráját őrzik és igazolják Melegh Gábor Schubertjét.

Nem fogadhatjuk el Melegh Férfiképmásának Rieder hatását tükröző – a közelmúltban felmerült – portré-kompiláció teóriáját, mert erre a festőnek 1827-ben, a zeneszerző életében semmi indítéka nem lehetett. És, ha véletlenül látta volna is Rieder két évvel korábban festett akvarelljét (10. kép), az újból csak a Schubert körhöz való tartozását jelenti, mert a kép akkor még nem volt publikus. Passini metszete, ami a kép alapján készült, pedig csak félalakos portré volt. Melegh Schubertjének egyénisége nem idealizált, hanem bensőségesen őszinte és a Kupelwieser festette életképen látható kutya szerepeltetése egy fantázia portrén, 1827-ben, Schubert személyének kultuszát jóval megelőzve, még valószínűtlen és indokolatlan.

Moritz von Schwind és Melegh Gábor rajzmodora és festői felfogása rokon. Kettőjük közötti személyes kapcsolatnak írásos emléke nem maradt, de ha Melegh Gáborról joggal feltételezhetjük azt, hogy Schubertet és baráti körét közelről ismerhette, akkor ez magától értetődően Schwindre is vonatkozik. Az pedig, hogy mindketten Aurora-illusztrátorok és ezáltal egyformán összeköttetésben álltak Kisfaludyval, ugyanezt a feltételezést erősíti.

Melegh Gábor végleges bécsi letelepedésének időpontját nem ismerjük és házasságkötésének évét, feleségének nevét sem tudjuk. Tanulmányi időszakából azonban két korábbi címe is ismert, amit az Akadémia archívuma őrzött meg számunkra: a Kärtnerstrasse-i és a vele párhuzamos Seilergasse-i, amikor bécsi unokatestvérénél lakott. Így tehát már akadémista korában is a Belváros belsejében élt, ott, ahol Schubert és baráti köre is otthonos volt. A legújabb felkutatott hivatalos adatok szerint nősen, kétgyermekes apaként 1832. április 5-én

halt meg az „Am Bergel”-en levő lakásán. Ez az élettér Bécsnek egy kicsi, könnyen bejárható területe. Az „Am Bergel” a Rothenturmstrasse végén, a mai Franz-Josef-Kai torkolatában négy vagy öt háznak az egységéből álló tömb volt, amint egy múlt századi térkép mutatja.¹⁷ Erről a pontról Melegh életében a kilátás talán még szabadon futhatott a Schubert képen látható hegyek felé. Innen vezetett az út a közvetlen mellőle nyíló Seilerstätt-en át, a Judengassén keresztül a Hoher Marktra és ezen át a Tuchlaubenre. Az Am Bergel háztömbjétől két vagy három háznyira állt a rövid kis Seilerstätte utcácskában az a híres „Zur ungarischen Krone”, amelynek borozójában a Schubert kör tagjai éveken át esténként összejöttek.¹⁸ A Tuchlauben is fontos szerepet játszott Schubert életében, ott állt és áll ma is a Musikverein régi épülete, ahol sokszor megfordult és ahol életének egyetlen, csak saját műveit bemutató koncertjét rendezték. A Tuchlaubenen, vagy legalábbis a közvetlen közelben élt egyidőben Schober családja, ahol oly sokszor otthonra talált. A Schober család egy másik lakását a Grabenre futó Spiegelgasse és Göttsweihergasse sarkán lévőként említik, — festőnk korábbi lakásainak tözsomszédiségében.¹⁹ A múlt század húszas éveinek osztrák fővárosában, ilyen tényéri helyen mozogva mindenkinek ismernie kellett egymást, s főleg akkor, ha egyazon művészvilághoz tartoztak.

Kisfaludy Károly 1812–1816-ig volt bécsi lakos. Visszaemlékezéseit barátai feljegyzései tartották fenn. Toldy Ferencnek Kisfaludy halálát követően megjelent életrajza adatai szerint, Schärmer neve mellett még egy Schuberttel közös ismerős személye is felbukkan: „legnagyobb öröme a játékszín volt. Sokszor utolsó fillérje is a’ Burgtheater pénztárába folyt. Körner épen akkor gerjeszté néhány kellő darabkájával azon figyelmet, mely őt császári játékszínköltővé tette. Kisfaludy kereste ismeretségét ’s vele a’ szinte egykorúval, egy ideig barátságos viszonyokban élt. Körner buzdítására Zrínyit írt, a Kisfaludy nem lelt benne magyar életet. Körner ilyenekről nem álmodott, a’ gáncsot keresettnek gondolá, ’s őt ritkábban látogatta”.²⁰ A fiatal Schubert és a költő megismerkedéséről a nála kilenc évvel idősebb egykori konviktusi társa s egész életén át hű barátja, a jogi végzettségű Josef von Spaun emlékiratai ugyanakkor a következőket őrzik: „... Amikor egyszer az operát elhagytuk, találkoztunk Theodor Körnerrel, akivel én jó barátságban álltam. Bemutattam neki az ifjú zeneszerzőt, akiről tőlem már hallott. Körner a legbarátságosabban fogadta és felszólította, hogy maradjon hű a művészethez, ami minden bizonnyal boldoggá fogja tenni őt. Schubertre a találkozás mély hatást tett.”²¹

Schubert és Körner találkozása, valamint Kisfaludy és Körner barátkozása közel egy időre tehető. Körner már 1813-ban meghalt, 1812-nél sokkal korábban pedig Spaun még nem említhette teljes komolysággal Schubertet „ifjú zeneszerzőként”. A Zrínyi téma, ami Kisfaludyt és Körnert összekapcsolja, ugyanakkor már Pyrker János László személyével is összeköthető: Bécsben 1810-ben jelent meg a Historische Schauspiele című kötete, benne „Zrínyi’s Tod” című színjátékával.²² Tudjuk, hogy Pyrker Schubert mecénása volt és elismerő szavakkal köszönte meg dalfüzetének ajánlását, személyesen is megismerkedtek Bécsben. Ez ismét a közös témáknak és a közös ismerősöknek magától értetődő egymásratalálása.²³ Pesten később Kisfaludy és Pyrker kerültek egymással személyes kontaktusba, ami azonos törekvésük természetes következménye volt. A tápiószzelei Blaskovics gyűjtemény késői örököse, családi szájhagyományként őket már bécsi ismerősként tartotta számon. Pyrker akkoriban az olaszországi útról visszatérő Kisfaludytól vett volna meg néhány régi festményt, amit ő eredetileg saját gyűjteménye részére vásárolt.²⁴ Ha ennek a feltevésnek nincs is kézzel fogható bizonyíték, az tény, hogy Kisfaludy itt Pesten a főpaptól metszeteket kapott lemásolásra.²⁵ Schubert személyének közös ismerete ezáltal Körnert, Pyrkert és Kisfaludyt hozza közel egymáshoz.

A Bécsben hosszabb-rövidebb ideig dolgozó magyarok neve az osztrák lexikonokból, feljegyzésekből sorra kimaradnak. Ezeket az adatokat leginkább a magyarok őrzik. Ezért kell különösen értékelnünk a Kisfaludy Károlyt bécsi kapcsolataiban megőrző Wurzbach megjegyzését és a Melegh Gáborról megemlékező Alexander Patuzzi 1861-ben Bécsben megjelent: „Geschichte Österreichs” című két kötetes munkáját. Ez utóbbi Melegh Gábort, mint tájképfestőt tartja nyilván helyes születési (1801— és halálozási (1832) év számmal.²⁶ A magyarokon kívül még az is a feledés homályába vész sokszor, aki Bécsből hosszabb időre Pestre jött munkát keresni. Ezt tapasztalhatjuk Bonifaz (Thugut) Heinrich²⁷ esetében, akinek személye váratlanul jelentős szerepet tölt be a „Férfiképmás” Schubert-voltának igazolásánál.

Kupelwieser és Schubert barátsága mély és tartós volt, ezt bizonyítják a fennmaradt levelek, feljegyzések és Kupelwiesernek a zeneszerző alakját és egyéniségét híven őrző könnyed munkái. Az idők folyamán kettőjük sorsának alakulása, a festő csatlakozása a nazarénusokhoz, nősülése és feleségének visszaemlékezéseiből kikövetkeztethető nagyobb realitásérzéke kettőjük kezdeti bohémszínzetű, de igaz vonzalmát külső formáiban megváltoztatta, de soha meg nem szüntette. Schubert borús hangulatában később is Kupelwiesernek öntötte ki lelkét.²⁸ A régi Schubertiádák ideje elmúlt, az egykori ifjak szétszóródtak, ki-ki hivatása szerint máshová költözött. Minderről hű képet ad Kupelwieser özvegyének írása, gyermekei számára megfogalmazott visszaemlékezése. Ő a két művész közötti viszony lazulásának okát Schober személyében látja, aki — véleménye szerint — és ebben az elhunyt Kupelwiesert látszik idézni, minden tehetsége és műveltsége ellenére károsan hatott Schubertre: „... éppen azért, mert ő mindent esztétikai külsőbe tudott öltöztetni, annál veszélyesebb volt, az édes-apa ebből is csak a számára hasznosat vette ki...”²⁹ Kupelwieserné emlékirata őrizte meg számunkra az előbb említett (Thugut) Heinrich nevét olyan eseménnyel kapcsolatban, amiből ismét csak Schuberthez és a magyarokhoz: Kazinczyhoz, Kisfaludyhoz és az Aurora 1830-as évfolyama miatt Melegh Gáborhoz vezetnek a szálak. Emlékei szerint 1820-ban a zeneszerző Linzben Spaun családját is meglátogatta és társaságában ott volt a „Maler Heinrich” is, együtt jártak Gmundenben és Salzburgban. A dokumentumok szerint Schubert 1819-ben, 1823-ban és 1825-ben járt Felső-Ausztriában és a harmadik alkalommal jutott el Gmundenbe és Salzburgba. Bár Schubert három emlékezetes útjáról életrajzírói részletesen megemlékeznek, sehol sem találkozunk Heinrich nevének említésével. Személyének felidézése mégsem lehet tévedés. A Schuberttel foglalkozó irodalomban egykori baráti köréről szólva feltűnik egy-egy Fröhlich lány krétarajzú arcképe, mint egy — keresztnév nélkül említett — Heinrich nevű művész alkotása, az 1978-ban rendezett Schubert kiállítás katalógusában már helyesen „Thugut” keresztnévvel kiegészítve.³⁰ Thugut Heinrichet tehát szoros szálak fűzték a Schubert körhöz, s a négy szép Fröhlich lány családjához (11. kép), ahhoz a jómódú bécsi polgári famíliához, ahová 1820-ban vezette be Schubertet Leopold Sonnleithner ügyvéd.³¹ A zeneileg kiválóan képzett fiatal nők fontos szerepet játszottak a Schubert dalok népszerűsítésében, de közvetlenül a muzsikusi életében is. Sok szép órát töltött otthonukban, tehetséges művészbártaik társaságában. Anna Fröhlich énektanárnője volt a Konservatoriumnak, ami a Gesellschaft der Musikfreunde intézményeként működött. Josephine opera-énekesnő volt és Annával együtt lelkes propagátora dalainak. Kathi, a harmadik Fröhlich lány volt Grillparzer „örök menyasszonya”, akinek híres verse: „Als sie zuhörnd am Klavier sass”, azt a pillanatot ragadja meg, mikor jegyese Schubert dalát hallgatja.³²

Thugut Heinrich feltehetően éppen 1830-ban hagyta el az oly kevés jövedelmet biztosító Pestet. De Heinrich és Melegh nemcsak az Auróban szerepeltek együtt rajzaikkal, hanem közös művük egy litográfia portré is, amelyben az ábrázolt — elegáns és művészi öntudatot impresszionáló — fiatal előadóművész benyomását kelti. A szóban forgó lap teátrális lendülettel fellépő háromnegyed alakot állít elénk. E litográfia az Österreichische Nationalbiblio-

theek Porträtsammlungjában³³ mint Mitterwurzer Anton képmása szerepel (12. kép). A lap hátlapjára kézírással ráírt operaénekes neve tovább bonyolítja a Heinrich keresztnéve körüli bonyodalmakat: Melegh Gábor a litográfián a rajzolt „Gez. Tho. Heinrich”-ként jelezte, saját magát: „Lith. von Melegh”-nek. A művészeti lexikonok Thomas keresztnévű Heinrich festőművészt, illetve rajzolt nem ismernek és nincs is szükség ebben a körben egy újabb, hasonló keresztnévű és felkészültségű művészt keresnünk. A Pesten együtt szereplő és egymást, az előzmények után joggal feltételezhetően ismerő két művész 1832-ben Bécsben készült közös munkájáról van itt szó. A magyar művész számára a Thugut név szokatlan lehetett, így a „Tho” rövidítésben oldotta meg a számára bonyolult előnév problémát. Mitterwurzer Anton, aki fiatalon a drezdai opera baritonja lett, a lexikonok szerint 1818-ban született.³⁴ Ha ez a születési évszám helytálló, akkor az ábrázolt személy meghatározása téves, hiszen Melegh Gábor 1832-ben már meghalt, a litográfia modellje viszont idősebb tizennégy esztendősnél. Heinrich nevével Schubert köréből indultunk és ha a képen látható modell kiléte ebben a pillanatban még kérdéses is, egyénisége beszédesen az opera irányába irányítja figyelmünket. Ily módon ismét Schubert ismeretségi köréhez érkezünk vissza és közben újból csak Kisfaludy és Melegh Gábor nevébe ütköztünk.

Mitterwurzer személye – mint láttuk – ma még problémával terheltlen vezeti Melegh Gábort a bécsi színházi tagok közé, egy másik munkájának modellje azonban szorosan és problémamentesen köti Kisfaludy és Schubert szeretett Burgtheaterje világához: ez az 1826-ban készült, leheletfinoman festett akvarell képmás: Eduard Devrient arcképe (13. kép). A zene-történészek előtt még ismeretlen kiváló portré első leírását Pataky Dénestől idézzük: „A fiatal, markáns férfi göndör, fekete hajával, sápadt arcszínével, csontszín felöltöben és kék kabátban jelenik meg a semleges, ezüstös-kékes háttér előtt. A jellemzés nagyszerűsége s a porcelánosan tiszta, hideg színharmónia kora legjobbjai közé emeli a fiatal művészt.”³⁵ Ebben a anyag eleganciával megjelenített, kissé gögös ifjú egyéniségben a színházzal elkötelezett, többnyire tragikus sorsú, nagytehetségű Devrient családnak egyik tagját állítja eléünk Melegh, a szép hangú énekest, a jó adottságú színészt. Egyébként ő a megszokott családi pályáiv helyett, valódi adottságait felismerve, jelentősebb és tartósabb hírt szerzett magának a német színművészet monumentális történetének szerzőjeként.³⁶ Eduard Devrient személye újból összekapcsolja Schubert személyét és Melegh Gábort. Eduard Devrient – Wilhelmine Schröder híres operaénekesnő sógora lévén – az operaszerző Schubert és festőnk ismét ugyanabban a szoros művészi körben tűnnek fel egymás mellett. Sophie Schröder, Wilhelmine édesanyja, intim barátnője volt Daffingernek s a festő munkásságában a képzőművész Barbara Fröhlich, a negyedik Fröhlich lány, férjezett Bognerné, mint szakmai segítőtárs jelentős szerepet játszott.³⁷ Melegh és Devrient ismeretsége, a Devrient család Fröhlichekhez kapcsolódó igazolt ténye és ebben a körben Schubert már megismert szerepe úgyszólván lehetetlenné teszi azt a feltételezést, hogy Schubert és Melegh folyamatosan elkerülték egymást, tudomást sem véve a másik létezéséről.

Végül, ha Melegh Gábor önálló litográfia portréi közt keressük állításunk igazolását, ott is megtaláljuk mind Schuberthez, mind Kisfaludyhoz vezető személyi kapcsolatokat. A Zselizre Schubertet kétszer is meghívó és a zeneszerző életében így fontos szerepet játszó gróf Esterházy János elsőfokú unokaöccsének, Esterházy Vincének³⁸ könnyed eleganciájával megrajzolt portréja (14. kép) szignatúrájában baloldalon, lent „Melegh 1832.” olvasható. A művész biztos karakterábrázoló tehetséggel, markáns egyéniségként jelenítette meg a magasrangú tisztet kitüntetésekkel díszített egyenruhában, a képen biztos rutinnal érvényesül köpenyének redőzete. Hasonló egyenruhában állítja eléünk báró Barkóczy Rosthy Károlyt³⁹ (15. kép), közel azonos beállításban, csupán valamivel nagyobb kivágásban, közelebb a háromnegyedes alakhoz és eggyel több, részletesen kidolgozott kitüntetéssel. Rosthy Kisfaludy

dy Károly sógornőjének, Szegedy Rózának nagybátyja volt. A Rosthyak hosszúfalui kúriájában festette 1809-ben, még katonakorában Kisfaludy a „Kein Vorurtheil” feliratú freskóját⁴⁰ az egyik szoba falára. A Kisfaludy rokon Rosthy személye közelebb állhatott Meleghhez, mert ez a portré elmélyültebb, s a késői megfigyelő is közelebb érezheti magához a modellt, szemben Esterházy Vincze tartózkodó hűvösségével. Ezzel az egymással rokon arisztokrata körben: az Esterházyak, a Festetichek, a Széchenyiek, a Burghtheartert igazgató Pálffyak körében hol Schubert, hol Melegh, míg másutt Kisfaludy neve bukkann tehát fel, mint portretírózó művész, mint foglalkoztatott zenész, mint rokon és azonos célért dolgozó író.

A több névtelen portré között, a Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményében őrzött Melegh Gábor litográfia modelljét, aki eddig mint ismeretlen pap szerepelt, a bécsi Nationalbibliothek Porträtsammlungja segítségével dr. Andreas Wenzel (Wenzelslav André) (16. kép) személyében tudtuk meghatározni.⁴¹ E kép így feltételeken mint Moritz von Schwind révén esetleg Melegh Gáborral ismeretségbe került bencés apát portréja kívánczik még témánkhoz. A Schottenkloster egykori lelkipásztoráról 1831-ben készült litográfia jellegzetesen bécsi iskolára valló, finom, puha árnyalatokban gazdag, bölcs emberi egyéniséget állít elénk. A krieuberi nívón álló litográfia modellje biedermeier fotelben ül egy tájra nyíló szokatlan kivágású ablak előtt. Moritz von Schwind volt a Schottengimnázium egykori diákja, de nem szükségszerű benne a megbízás közvetítőjét keresnünk, megfelelő magyarázatot ad erre Melegh Gábor lakóhelye is, ami ugyancsak percekben mérhető távolságban feküdt a Schottenkirchétől. Azokat a további kutatásokat, melyeket Melegh Gábor házasságkötése helyének és idejének felderítése érdekében kell folytatnunk, talán itt kellene elkezdni. Melegh Gábornak még nem készült monográfiája. Teljes oeuvreje még ismeretlen, hiszen alkotó életének másfél évtizede is legalább két részre oszlott, a Versec és Temesvár környékén munkával töltött időszakára és bécsi munkásságára. Ismert alkotásai — nem tekintve a bécsi Akademie der bildenden Künste tanulmánylapjait — mindenesetre még a félszázad sem érik el, beleértve nazarénus bibliai témájú kompozícióit, olajfestésű és litografált portréit, akvarellal festett, könnyed miniatűrarcsképeit, illusztrációit és mások rajzait sokszorosító bravúros litográfiáit. Elsősorban a zsánerkép műfajában maradt adósunk, ebbéli adottságát csak a bécsi Akademie der bildenden Künste gyűjteményében őrzött tanulmánylapjának egyik kis rajza bizonyítja,⁴² a biedermeier interieurben a tükörben önmagát figyelő szépen öltözött fiatal nő kis kompozíciója és az 1830-as Aurora Hedvig című illusztrációja (17. kép).

Tulajdonképpen ebben a szellemben született Schubert portréja is. Melegh festményén Schubert nyugodtan, elengedetten, békésen elmélkedve ül, a beállításon a leghalványabb ünnepélyesség sem érződik, környezete, az őt körülvevő tárgyak vállalták helyette a kivételes pillanat és jellemzés feladatát. A repkényes veranda napfénytől aranyozott hangulata egy elmúló jelenség marasztalása. A zeneszerző kedves hegyeinek a tavasz levegőjét árasztó békéje, a melegpiros, magyaros mintával szelíden díszített asztalterítő derűje, a sötét tálcán elhelyezett, kort és helyet meghatározó feketekávéskészlet s kis cukortartója, a félbetört kifli, a szivartartó, az ujjai közt parázsló szivar — mindez egyszeri és tűnékeny, mint a nap sugara. A piros terítő a piros nyaksálnak, a háttér kékes hegye a zsinóros kabát színének válasszol. Schubert közismert kürtös kalapjának tónusa jól illik a kék feltöltő, sárga vászonruha színvilágához, a szék zöld bevonata is megtalálja visszhangját a tavasz zöldjeiben. Drago kutya — vagy leszármazottja — barnásfehér jelensége is egy másik fehér foltnak és egy másik barna színnek összhangjához simul. A kép nem a közeli tragikus vég előérzetének hangulatában készült. Az itt ülő férfi jól érzi magát, két szelíd szenvedélyét, a feketekávé és a szivart élvezi, bölcs nyugalommal befelé, önmagára figyel. Ő sem törődik jól megtermett kedves társával, s a mellette posztoló kutya sem reá néz, hanem a tálca mellett maradt félbetört kiflin és a cukron tartja vágyakozva szemét. Ha a feketés kanna monogramja kiolvasható lenne,

akkor talán a ház gazdájának a nevére is pontosabban következtetni tudnánk. Meglehet, hogy Schubert monogrammját akarta jelezni Melegh, az „F” betű tulajdonképpen kiolvasható, a másik betű hármass-egység, az pedig nem lehet más, mint „Sch”, de ez csupán feltevés, mert nem betűzhető ki világosan, díszítőmotívumként is elfogadható. Schubert jellemzően alacsony alakja,⁴³ a szék támlájára támaszkodó gesztusa, az, ahogyan jobbjának ugyanazzal az ujjtartásával fogja a szivart, mint Wilhelm Rieder képen a kezében tartott könyvet, az, ahogyan mellényének gombjai ugyanolyan mélyen nyitottak és hasonló hajlással fekszik a kabát anyaga kifelé, megdöbbenően közel hozza a két képet egymáshoz. De mégsem gondolhatunk előkép követésére, hiszen minden egyezik és mégis minden alapvetően más. Itt a szék jobb támlarésze szabad, azon a baloldala, itt könyökölve pihen jobb keze, ott a szék karfájáról szabadon engedi lefelé. Itt fejét támasztja, ott határozottan – támaszték nélkül, kissé lefelé hajolva – néz maga elé. Az évek múlásával s betegsége előrehaladtával arca puhábbá vált, haja, mint a pontos emlékezők írák, ekkor már kevésbé sűrű és hullámos (18. kép). A haj forgója azonban árulkodóan azonos, az összezárt száj körvonala jellegzetes, az orr egyéni rajzolata s a száj és az orr közötti rész másával össze nem téveszthető. Az áll gödre a festményen az arc puhasága miatt nem hangsúlyozott, de érzékelhető. Megdöbbenően azonos azonban az a szokása, ahogyan ül, kissé előre csúszva. A Rieder képen a hosszabb felsőkabát elegánsabban takarja enyhe pocakját, itt a dúsán zsinórozott köpeny nyitottsága miatt jobban kirajzolódik. Ha a képet Joseph Teltschernek 1826-ban készült rajzával hasonlítjuk össze (18. kép), úgy pontosan egyezik a haj hullámossága és kontúrja, az arc puhasága, a homlok íve és magassága és egyezik elgondolkodó arkifejezése is (19. kép). A Schubertre jellemző gyűrűket, óraláncot, s a többi dekoratív tárgyat: sálát, kesztyűt, Melegh Gábor apró rajzain és litográfiáin is megfigyelt tárgyábrázolás részletező szeretetének, az ékszerek, csipkék, virágok örömteli megfestésének az alkotóra jellemző szokásaként kell elkönyvelnünk. Ez korának portréfestészetében gyökerezett és a festőt is magával ragadó divat követésével magyarázható.

A bőséges Schubert irodalomban több helyütt megemlítik, hogy bármennyire bohémen és fiatalos könnyelműséggel, nemtörődömséggel használták is barátaival közösen ruhadarabjaikat, a zeneszerző kényes volt a szép fehérneműre és kedvelte a kizárólagosan sajátjának tudott holmiját. Az évek során azután foglalkozása egyre többet kényszerítette arra, hogy kedve ellenére is fesztelenül mozogjon főúri környezetben. Többen leírták róla, hogy ilyenkor gondosan öltöztöten jelent meg. A kép készüléseinek éve, az 1827-es évszám sok mindenre enged következtetni. Már e néhány bemutatott alkotás, így például az Eduard Devrientet ábrázoló 1826-os akvarell, valamint egy másik, jóval zártabb, feszesebb, minden bizonnyal korábbi, szigorúan komoly ismeretlen férfi mellképrajz Melegh Gábor portréművészetének már beérett mesteri adottságait bizonyítják. Sajnos, nem ismerjük más, egészalakos férfiképmását, így azokkal nem tudjuk képünket összevetni.

Schubert és Melegh Gábor tehát a 19. század harmadik évtizedét élő Bécs színházi, képzőművészi és zenei világában, egymást ismerő polgári és arisztokrata körben éltek, így teljes biztonsággal állíthatjuk, hogy ismerték egymást. A hitelesnek elfogadott Schubert portrék és a Melegh Gábor képmás egy és ugyanazt az embert ábrázolják, eltéréseiket alkotóik egyénisége, felkészültsége és a képek készüléseinek időpontja magyarázza. A közös életter is ezt az evidenciát támasztja alá, aminek elemzésére a kivételes kvalitású és igényességű festmény hosszú ismeretlenség utáni azonosítása miatt volt egyedül szükség. Közös életteréről kell beszélnünk, de, hogy ebben a térben és időben, társaságban és ismerősökben párhuzamosan létező két művész mennyire eltérő életformát élt, ezt a Schubert esetében jól ismert, Melegh Gáborról csak körvonalakban kirajzolódó életútból tudjuk csak kikövetkeztetni. A csak a zenéért, komponálásért élő, bécsi születésű, nagy családi hagyományt folytató, elhivatott és

meggyötört zsenivel szemben, aki az élet végességét is már tudatosan tudta, egy otthonát elhagyott, új pályán induló, a tanítványból éppen önállósuló fiatal művész teljesen eltérő, de ugyancsak nehéz élete állt. Melegh Gábor, aki még az új otthon-teremtés és családalapítás gondjaival volt elfoglalva, úgy érezhette, hogy egy sikeresnek induló művészi pálya elején áll. Közös életformáról tehát nem lehetett szó, közös múltról sem, hiszen közös ifjúkori emlékek sem kötötték őket egymáshoz. Ezért is keressük hiába nevét a Schubert kör tagjai közt. Portrénk két eltérő életútnak találkozása, két, más-más területen munkálkodó, tehetséges művész egymás iránti rokonszenvének gyümölcse. Schubertet festőbarátai maguk közül valónak érezték, Melegh Gábor minden bizonnyal felnézett rá. Ő távolabbról nézve talán világosabban alkotta meg azt a Schubert-képet, amit a zeneszerző közvetlen művésztársai éppen a távlat hiánya miatt nem voltak képesek.

Mindezek után indokoltnak érezzük, hogy Melegh Gábor festménye, Franz Schubert élet után festett, egészalakos képmása a Magyar Nemzeti Galéria kiállításán a modell eredeti és jogos nevével szerepeljen.

JEGYZETEK

1. Magyar Nemzeti Galéria. Ltsz.: 5285, olaj, fa, 60x48 cm

2. DEUTSCH, O. E.: Franz Schubert. Sein Leben in Bildern. München, 1913.

3. WAWRA, C. J.: Versteigerung 253. Kunstauktion. 1919. Jänner 29. Wien, 99. Nr.

4. LAJTA E.: Brocky Károly 1807–1855, Budapest, 1957. 10. 1. kép.

5. A bécsi Nationalbibliothek Kézirattárában a megszűnt cég anyaga nem található és a Dorotheum sem tudott segítséget adni.

6. Az eredeti akta Országos Szépművészeti Múzeum 174/1919/III.22. – Utóirata, melyben a kifizetést „A közoktatásügyi Népbiztostól érkezett leirat” engedélyezi: 268/1919/IV.11. alatt iktatva; miniszteri száma: 68388/1919/III.a.

7. „A bécsi gyűjteményekből Magyarországnak jutott tárgyak kiállítása a Magyar Nemzeti Múzeumban.” Budapest, 1933. (Előszó: Hóman Bálint m. kir. vallás- és közoktatásügyi miniszter.)

8. Szakleltári sorszám: 263. a leltári napló folyószáma 25.375. „A szakleltárba bevezette Bpest, 1923. III. 27. Szentiványi.”

9. WURZBACH, C.: Biografisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. XXIX. Wien, 1875. 63.

10. VAYERNE ZIBOLEN Á.: Moritz von Schwind. Budapest, 1984.

11. Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. XXX. Leipzig, 1936. 305.

12. Wurzbach 9. sz. alatt idézett Schärmer cikkében tévesen Franz Kisfaludyt említi. Az eredeti újságcikkekben helyesen Kisfaludy Károlyként szerepel.

13. BÁNÓCZI J.: Kisfaludy Károly és munkái. I–II. k. Budapest, 1882–1883.

14. 9. sz. i. m. XXXIII. 1877. 321.

15. JÁVOR A.: Melegh Gábor Bécsben (1817–1832). Művészettörténeti Értesítő. 1984. XXXIII. 1–2. sz. Melegh Gábor akadémiai tanulmányaira, bécsi lakásaira, életére vonatkozó új adatokba mindenütt Jávor Anna közléseit használtam fel. Segítségét itt köszönöm meg.

16. KOBALD, K.: Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch. Zürich, Leipzig, Wien, 1921. 93–94.

17. Neuester Plan der k.k. Reichs-Haupt-u. Residenzstadt WIEN der Vororte und Umgebung.

Wien, 1878. Mit Angabe der Häuser-Nummerierung u. vollständigem Strassenverzeichnisse. Carl Teufen's Buchhandlung, Wieden, Hauptstrasse 15.

18. HÖCKER, K.: Franz Schubert in seiner Welt. München, Berlin, 1984. 88. és 16. sz. i. m. 171.

19. Franz Schubert. Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek zum 150. Todestag des Komponisten. Herausgegeben von Ernst Hilmar und Otto Brusatti. 36., 85.; ERDÉLYI M.: Schubert. Budapest, 1979. 39.

20. Kisfaludy Károly minden munkái. (Összeszedte Toldy Ferencz) Budán, 1831. X. k. 246.

21. Schubert im Freudenkreis. Briefe, Erinnerungen, Tagebücher. Leipzig, é. n. 5.

22. Magyar Irodalmi Lexikon. Budapest, 1965. II. k. 532.

23. 19. sz. i. m. 304. és Erdélyi M. i. m. 77.

24. Blaskovich János tápiószelei múzeumigazgató a szerzőnek küldött levele, 1963. április 27.

25. CZIGLER Á.: Felső-őri Pyrker János László. Budapest, 1937. 85.

26. PATUZZI, A.: Geschichte Österreichs. Wien, é. n. (1861.) II. k. 340.

27. 11. sz. i. m. XVI. Leipzig, 1923.

28. 16. sz. i. m. 238.

29. FEUCHTMÜLLER, R.: Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik. Wien, 1970. 209.

30. 19. sz. i. m. 303. Anna Fröhlich krétarajzú portréja alatt Thugut Heinrichként; 16. sz. i. m. 57.: csak Heinrichként szerepel.

31. 19. sz. i. m. 57.

32. 19. sz. i. m. 57. eredeti kéziratának reprodukciója.

33. A Nationalbibliothek Porträtsammlungja példányának száma 193.228:2; 80.701

34. KOSCH, W.: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Klagenfurt–Wien, 1960. 2. k. 1491.

35. PATAKY D.: Melegh Gábor. Művészettörténeti Értesítő, 1956. 173–175.; M.N.G. ltsz. 1927–1514. Szn.: „Gab. Melegh 1826.”, akv., miniatűr, 20x16 cm.

36. DEVRIENT, E.: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 5. Bd. 1848–1874.

37. BETTELHEIM-GABILLON, H.: Die Devrients. Neues Wiener Tageblatt. (Feuilleton.) 2. Juni. 1929.

38. NAGY I.: Magyarországi családi címerekkel és nemzedékrendi táblákkal. Pest, 1861. 4. k. 98.

39. 38. sz. i. m. 9. k. 774. A Magyar Nemzeti Galéria példányát báró Bottaként tartják nyilván, de tekintettel arra, hogy ezt a litográfia portrét a Keszthelyi Helikon Könyvtár és a bécsi Nationalbibliothek Porträtssammlungja egyaránt Barkóczy Rosthy Károlyként ismeri – és az ábrázolt pontosan a Nagy Iván 38. sz. i. műben ismertetett kitüntetések láthatók, ezért ez utóbbi meghatározást kell helyesnek elfogadnunk.

40. VAYERNÉ ZIBOLEN Á.: Kisfaludy Károly. A művészeti romantika kezdetei Magyarországon. Művészettörténeti füzetek 5. sz. Budapest, 1973. 2. sz. kép.

41. Az Andreas Wenzel apát személyéről a felvilágosítást Mag. P. Cölestin Rapf OSB professzortól kaptam. Közlése szerint a bencésrend Bécs, Freyung 6. sz. alatti épületében A. Wenzelről két nagyméretű, szignálatlan olajfestésű portrét őriz-

nek. Litográfiánkat nem ismerte. Professzor Rapf a rend archívumának, könyvtárának és művészeti gyűjteményének gondozója harminc év óta.

42. 15. sz. i. m. 4. sz. képe

43. Dr. Kiszely István antropológus professzor szíves közlése: „Az általam azonosításra kapott festményen látható személy embertanilag olyan alpi csoportba tartozik, amelynél kisebb mértékben keleti-mediterrán jegyek is találhatók (ez utóbbit a haj alakja és az orr vége indokolja). Az alpi típus-hoz tartozók átlagos férfi-termete ma 160–163 cm között mozognak. Ez a termet-átlag Európában a XVIII–XIX. században a mainál átlagosan 3 cm-rel volt – a retardáció miatt – alacsonyabb. Így az ábrázolt személy testmagassága maximum 159–160 cm lehetett, amely akkor is és ma is az alacsony kategóriába esett (Fischer, Saller, Martin). Meg kell jegyezni, hogy az e csoporthoz tartozó férfiak termete a maximális határnál többnyire lényegesen – 5-6 cm-rel – alacsonyabb is lehetett.” Ezek szerint – Schubert családi körülményeit ismerve – Melegh Gábor portréja híven tükrözi a zeneszerző 152 centiméteres magasságát.

Ezúton szeretném köszönetemet kifejezni a munkám végzésében segítséget nyújtó intézményeknek és kollegáknak: Prof. Dr. Gerhard Schmidt, Universität Wien; Direktor Dr. Herwig Würtz, Wiener Stadt- u. Landesbibliothek; Direktor Dr. Ernst Hilmar, Musiksammlung, Wiener Stadt- u. Landesbibliothek; Prof. Mag. P. Cölestin Rapf OSB, Archiv der Schottenabtei, Wien; – Magyar Nemzeti Múzeum: Dr. Kovács Tibor h. főigazgató, Cennerné Dr. Wilhelmb Gizella; – Országos Szépművészeti Múzeum: Dr. Szabó Miklós h. főigazgató, Dr. Zentai Lorándné; – Magyar Nemzeti Galéria: Bereczky Loránd főigazgató, Jávora Anna, Szabó Katalin, Dr. Szinyei Merse Anna, Turcsányi Zsuzsa; – Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Osztálya: Dr. Belicska Scholz Hedvig osztályvezető, Berlász Piroska; – Prof. Dr. Kiszely István antropológus.

Ágnes Vayer-Zibolen: Ein wiederentdecktes Schubert-Porträt von Gábor Melegh

In der Auktion der Firma Wawra wurde im Januar 1919 in Wien ein Gemälde von 60x48 cm versteigert, das im Auktionskatalog als Porträt Schuberts angeführt war. Die Zuschreibung war genau, nur das bis heute sichtbare Datierung „827“ erscheint im Druck irrtümlich als 1837. Das Bild wurde von einem ungarischen Kunsthändler erworben, der es dem Generaldirektor des Budapester Museums der Bildenden Künste, dem bewußten Kunstsammler Elek Petrovics zum Kauf anbot. Zur Abwicklung des Kaufgeschäfts kam es in den Tagen der Räterepublik, die Genehmigung zum Kauf ist vom Volkskommissar für Kultur, dem berühmten Philosophen Georg Lukács unterzeichnet.

Gábor Melegh war der begabteste ungarische Maler der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er studierte in Wien und ließ sich auch dort nieder. Durch den Ankauf des Porträts wollte man die spärliche Sammlung seiner Werke im Budapester Museum bereichern.

Der Name des Dargestellten – im Wiener Auktionskatalog noch eindeutig als Franz Schubert angegeben – wurde bei der Inventarisierung in Budapest mit einem Fragezeichen versehen und das Bild 60 Jahre lang als „Männliches Bildnis“ ausgestellt.

Während dieser Zeit wurden die Originaldokumente von niemandem durchgesehen, die Kreuzungspunkte der Biographien von Melegh und Schubert, der gemeinsame Lebensraum und die gleichen Freunde, haben niemandes Interesse geweckt. Das ist auch verständlich: Schubert ist inzwischen zum Begriff geworden, und es war kaum zu denken, daß noch ein zu seinen Lebzeiten entstandenes ganzfiguriges und objektives Bildnis von hoher Qualität zum Vorschein kommen könnte, das am ehesten an die Stimmung der Reisebilder Moritz von Schwind erinnert.

Die Forschungsarbeiten zum 19. Jahrhundert haben vieles ans Tageslicht gebracht. Es ist bekannt geworden, daß Melegh zur selben Zeit wie Schuberts Malerfreunde, Kupelwieser und Moritz von Schwind an der Wiener Akademie studiert hat. Es ist nachgewiesen worden, daß Schubert und der ungarische Maler, Dichter, Schriftsteller und Literaturorganisator Károly Kisfaludy miteinander zumindest bekannt waren. Es ist ferner gewiß, daß Thugut Heinrich den Komponisten kannte und auch mit Károly Kisfaludy in Verbindung stand. Von Heinrich stammen doch die Porträts der Fröhlich-Töchter in Kreidezeichnung, die

in jeder Schubert-Biographie abgebildet sind, er begleitete den Komponisten auf seiner Steyrer Reise und illustrierte Kisfaludys Almanach „Aurora“ im Jahr 1830 gemeinsam mit Gábor Meleg. Sogar eine gemeinsame Arbeit von Thugut Heinrich und Gábor Meleg ist bekannt geworden, eine Zeichnung Heinrichs, die von Meleg lithographiert wurde. Man kann auch eine Reihe gemeinsamer Bekannter und Auftraggeber anführen, die Modelle des Malers sowie die Freunde und Gönner des Komponisten. Bildliche Beweise dafür sind im Oeuvre Melegs das hervorragende Aquarellporträt von Eduard Devrient, die Bildnisse von Vinzenz Esterházy – eines Cousins ersten Grades von Johann Esterházy, dem Gastgeber Schuberts – und von Károly Rosthy. Die Modelle Melegs und die Freunde Károly Kisfaludys, Thugut Heinrich, Kupelwieser und Martin von Schärmer, sind Namen, die auch einzeln dafür sprechen würden, daß Melegs Bildnis aus der persönlichen Bekanntschaft mit dem Musiker entstanden ist.

Schubert sitzt auf dem Bild vor dem Hintergrund des Kahlenbergs und des Leopoldsbergs mit seinem bezeichnenden Habit, dem individuell gestalteten Gesicht und den eigenartigen Brillen. Auch seine Schwäche für Kaffee und Zigarren ist auf dem Bild festgehalten. Der Hund Drago zu seinen Füßen ist uns bereits von Kupelwiesers sechs Jahre zuvor gemaltem Bild bekannt. Daß auf diesem Budapester Bildnis Schubert dargestellt ist, das läßt sich außer durch die bisherigen Ausführungen auch dadurch untermauern, daß Gábor Meleg und Franz Schubert in den Jahren zwischen 1817 und 1827 de facto in denselben Gassen Wiens, sozusagen in benachbarten Häusern wohnten und verkehrten.

A kutató számára általában nehezebb feladat az építészek pályakezdését, korai munkáit felderíteni, mint a pályája delén álló művészt és az egykor a figyelem központjában lévő épületeket bemutatni. A 19. század második felében a kezdő építész gyakrabban vett részt pályázatokon befutott társainál, vagy próbálkozott más, sokszor kevés eséllyel kecsegtető lehetőségekkel. Mivel ritkán mosolygott rá a szerencse, vidéki tervezést is szívesen vállalt szemben a nagyobb tekintélynek örvendő kollégáinál, akik előnyben részesítették a nagyobb presztízt biztosító fővárosi megbízásokat. Így érthető – különösen ha a megvalósulás elmaradt, s ez gyakran megtörtént –, hogy általában kevés dokumentummal rendelkezünk a korai próbálkozásokról és előfordul, hogy az építész munkásságának kezdeti szakasza többé-kevésbé homályban marad. A magyar architektúra egyik legnagyobb alakjának, Steindl Imrének a pályakezdéséről eddig legtöbbet abból a nekrológból tudhattunk meg, melyet tanítványa, tanársegédje és később adjunktusa, Csányi Károly írt a *Művészet* című folyóiratban.¹ A beszámoló rövid említései alig jelentenek többet pusztá felsorolásnál, és a lista még így sem teljes. Ezért felbecsülhetetlen értékű az az album, amely az építész korai terveinek másolatát tartalmazza.² A kötet keletkezésének éveire és körülményeire csak következtetni tudunk. A 97. sz. lapon, amely a pesti Új Városháza földszinti alaprajzát ábrázolja és az 1870-es évszámot viseli, ez a megjegyzés áll: „Épülőben van”. Ha Steindl pályafutásán végigtekintünk, nyilvánvalóvá válik, hogy 1870 fontos év az építész életében: ez év október elsején kapta meg nyilvános, rendes tanári kinevezését a József Politechnikum (1871-től József Műegyetem) műépítészeti tanszékére.³ E cím, illetve állás elnyerésére nyújtotta be minden bizonnyal addigi terveinek másolatát, az album keletkezési évét biztonsággal tehetjük tehát 1870-re. Külön szót érdemel a másolatok technikája. Építészek különböző célokra gyakran készítettek másolatot munkáikról, akár grafikusabb kidolgozásban is. Elterjedt volt a tervrajzok könyv vagy mintalap formában történő publikálása. A tárgyalt album azonban egyedi darab és a tervek fényképmásolatát tartalmazza, ami újszerű és még szokatlan a maga korában. (Több fénykép időközben megfakult, ez magyarázza a jelen tanulmány illusztrációinak nem mindig kifogástalan minőségét.) A fényképek alatt minden egyes kartonlapon látható Steindl aláírása, függetlenül attól, hogy magán a terven már eredetileg ott áll a szignója. Létezik egy másik, kisebb fényképalbum is Steindl terveivel; 36 lapja közül 29 megegyezik a fenti kötetével, hét terv későbbi, ezek Vajdahunyad várának restaurálásához készültek.⁴ Az előbb idézett „nagy” album alapján mutatjuk be építészünk terveit, a meglehetősen következetlen eredeti sorrendet megváltoztatva műfajonkénti és azon belül lehetőség szerint kronológiai csoportosításban. Előbb a világi, majd az egyházi épületek következnek, ezután jön a „nagy” albumot lezáró Új Városháza. A „kis” albumot Vajdahunyad várának tárgyalásakor hívjuk segítségül.

Királyi palota

Az alaprajz melletti felirat a következő: „Ezen tervezet az 1866^{ik} évben a' bécsi cs. k. képzőművészeti Akadémiai kiállításon a' Füger-féle Akadémiai első díjat nyerte.”⁵ (Fleischer Gyula az akadémiai anyakönyvekben végzett kutatás alapján a díj elnyerésének az évét 1865-ben állapította meg.)⁶ Ez Steindl legnagyobb munkája a bécsi Akadémián eltöltött évekből, ahol állítólag 1867 végén még a szokásos vizsgák alól is felmentették és kitűnő bizonyítvánnyal jutalmazták tehetségét.⁷ Az Akadémián mestere Friedrich Schmidt volt, Ausztria leg-

jelentősebb neogótikus stílusban alkotó építész, aki egy életre szólóan irányt szabott tanítványa érdeklődésének és munkásságának.⁸ A nagy neogótikus palota terve nem kivitelezésre szánt, hanem tanulmányi, illetve ideálterv volt, melyen jól felismerhető Friedrich Schmidt műveinek — elsősorban a bécsi parlament két épületéhez, a felső- és az alsóházhoz készült meg nem valósult terveknek (1864–65) — a hatása.⁹ Az alaprajzon a háromhajós lépcsőház két udvart elválasztó külön szárnyat alkot, az udvarokat keresztboltozatos folyosó, a középkori kolostorkerengők kései utódja övezi. (21. kép) A főszárny közepén található a kupolával koronázott trónterem, erre fut merőlegesen a lépcsőház, ami viszont már a budapesti Országház elrendezését előlegezi. A tervezett épület tömegét franciás sarokpavilonok tagolják, a déli homlokzat közepén két hegyes torony által közrefogott kápolna látható, amely mögött a trónterem hosszanti nyeregteret fedett tömbje emelkedik (20. kép). Az előd itt is a bécsi alsóházhoz készült tervrajz, ám Steindl a nyílások változatosságában és gazdagságában túltesz mesterén. Ezen a terven építészünk már a gótikus formanyelv teljes birtokában, nagyszabású feladatok megoldására felkészülten áll előttünk. Képességének bizonyítására, az Országház építéséig majdnem két évtizedet kell még várnia.¹⁰

Országzászlók

A két zászló közül az egyik az országcímert, a másik Szűz Máriát és a gyermek Jézust ábrázolja.¹¹ A rajzokon nincs datálás, a legkézenfekvőbb az a feltevés, hogy az 1867-es koronázáshoz készültek. Mindkét zászló díszes kivitelezésű, rúdjukat egy-egy kardos, magyar díszruhás férfialak tartja. Az eredetileg valószínűleg akvarell technikával készült lapok festői kvalitása is figyelemreméltó. Ezek eddig Steindl egyedüli ismert, ilyen jellegű rajzai.

A Király serfőzde táncterme és kocsmahelyisége Pesten

A Lipótváros északi részén, a Tüköry-gátnál terült el a Király Serfőző és Gőzmalom Részvény Társulat számos épülete¹², nagyjából a mai Vígszínház környékén. Ide tervezett egy kisebb házat Steindl, tervrajzainak dátuma 1868 január 26.¹³ Az épület egy négyzetes, egyemeletes részből és egy ehhez csatlakozó hosszú, másfél emeletnyi magas reprezentatív teremből áll. Stílusa neoreneszánsz, ami arra utal, hogy Steindl megbízásra dolgozott, hiszen tudjuk, hogy saját jószántából a neogótikát részesítette volna előnyben. Az Építési Bizottmányhoz benyújtott beadványi terven viszont a „Felelőségem alatt Hild Károly építész” felirat szerepel.¹⁴ Ez önmagában nem cáfolja Steindl szerzőségét, hiszen az érvényben lévő rendelkezések szerint céhes mesterjoggal rendelkező építésznek kellett az Építési Bizottmányhoz engedélyezésre beküldött terveket kézzel ellátni. Mivel építészünk nem volt építőmester, Hild Károly lehet hogy csak a „nevét adta”, amire egyébként — különösen az ő gyakorlatában — sokszor volt példa. Viszont a beadványi terveken látható épület az elrendezés alapvető egyezése mellett némileg eltér a Steindl-féle tervrajztól, például a táncteremnek nem öt, hanem hat ablaktengelye van, és a finom reneszánsz architektúrájú ház helyett jellegtelen, szinte ipari építményt látunk. Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy az engedélyezési terv gyakran leegyszerűsített volt a tényleges épülethez képest, hiszen csak a gyakorlati-műszaki követelményeknek kellett megfelelnie. Mindent összevetve nem lehet biztonsággal megállapítani, tényleg Steindl tervei valósultak-e meg. A Király serfőzde épületeit legkésőbb a századforduló körül, a Körút kiépítésekor lebontották.

Bérház a pesti Feldunasoron

Steindl terve a feliratok szerint a lipótvárosi egykori Géza utca — Attila utca — Feldunasor közötti területre készült.¹⁵ A régi utcaneveket és a Halácsy-féle térképet¹⁶ figyelembe véve ez a mai V. kerületben az Akadémia utca — Beloiannisz utca — Garibaldi utca — Garibaldi

köz által határolt tömbbel azonos.¹⁷ A telek tulajdonosai 1866-ban Fischl Lipót magánzó és Fischl Gusztáv terménykereskedő, 1871-ben csak Fischl Gusztáv.¹⁸ A Steindl által tervezett ház nem épült fel; az albumban mint „építendő bérház” szerepel, a Halácsy-féle 1871-es térképen a telken csak egy egészen kicsi, téglalapalakú építmény látható,¹⁹ és Fischl név alatt a szobajöhető évekre az Építési Bizottmány mutatója építési iratot nem jelöl. A telek-tömbön ma két, századforduló körül emelt ház áll.

A Steindl-féle tervrajzokon szereplő ház igen nagy méretű, háromemeletes és három oldalról szabadon áll. Stílusa neogótikus, a homlokzatok falsíkja nyerstégla (22. kép). A franciás sarokpavilonok ismerősek már a korábban bemutatott királyi kastély-tervről. A földszinten húzódó különösen széles csúcsíves nyílások – bár a terven beüvegezve szerepelnek – tulajdonképpen árkádot képeznek. Árkád vonul végig, bár jóval sűrűbb axisállásban, a Schmidt-féle bécsi városháza (1868–83) főhomlokzatának földszintjén, akárcsak később a budapesti Országházon. A Steindl által tervezett bérház legfőbb díszé a főhomlokzat közepét koronázó baldachin-szerű hármass oromzat. Nem tudjuk, miért nem épült meg a ház, de ha felépítették volna, élesen eltért volna a korszak szokásos neoreneszánsz stílusú bérházeitól.

Bérház a pesti Lázár utcában

Az előzőnél jóval szerényebb az a bérház, melyet Steindl a terézvárosi Lázár utcába tervezett.²⁰ A hosszú, keskeny telek másik végét a tervlapok szerint az Ó utca határolta, ide nézett volna a hátsó homlokzat. A kétemeletes épület neogótikus, nyerstégla homlokzatait szintenként eltérő formájú nyílások törik át (23. kép). A Lázár utcai főhomlokzat közep-tengelyében a kapu fölött zárterkély ugrik előre, fölötte a főpárkányt kis, hegyes oromzat koronázza. A hátsó, Ó utcára néző homlokzat második emeleti ablakai között a nyílásokhoz hasonló fülkéket jelöl s bennük feltehetően terrakotta díszítést, amit Steindl a későbbiekben oly szívesen alkalmazott, például az Új Városházán vagy a Műegyetem Múzeum körüli épületén. Ez a ház sem épült fel, az album szerint „építendő”, ma a Lázár illetve az Ó utcában ilyen épület nem áll. Szám hján a telket sem tudjuk azonosítani.

A Budai Kereskedelmi és Iparbank épülete

A tervrajzok, melyek többségén az 1869. április 30-i datálás olvasható²¹, a mai Fő utca – Apor Péter utca – Hunyadi János út által közrefogott kettős telekre készült, amely a Fő utca felől tekintve a 6. számnak felel meg.²² A Fő utcai épületrészben kaptak volna helyet a bank üzleti és hivatali helyiségei, a Hunyadi János út felől a bank bérháza állt volna. A kettő között, tekintettel a terepviszonyokra, szinteltolódás lett volna. Steindl mindkét épületbe nagy, felülvilágító, öntöttvas csigalépcsőt tervezett. Ez akkor nem valósult meg, de – ha más elrendezéssel is – nagyszabású öntöttvas lépcső készült pár évvel később a pesti Új Városházában. Steindl a Fő utcai épületrészhez négy homlokzatrajz-variánszt készített. Ebből három neoreneszánsz: az első viszonylag visszafogott, a korabeli ízlésnek leginkább megfelelő; a második markánsabb, a földszinten erőteljes kváderezéssel, fölötte két szintet átfogó pilaszter óriásrenddel; míg a harmadik még erőteljesebb, földszintjén rusztikázás, első emeletén kváderezés látható, és a második és harmadik emeletet fogják össze óriás pilaszterek. A negyedik homlokzatrajz változat neogótikus, nyerstégla falsíkkal és igen gazdag tagozatokkal (24. kép). Akárcsak a korábban bemutatott királyi palota tervnél, a nyílások formáját az építész itt is szintenként változtatta, a csúcsíves ikerablaktól a szakállas szemöldökpárkányú Tudor-ablakig több variáció is látható. A neogótikus tervváltozat legfőbb díszé az oldalrizalitokat koronázó, már több tárgyalt tervről ismerős franciás manzárdpavilon, melyeket két-két előttük álló lépcsőzetes oromzat gazdagít. Ezek a stíluspróbálkozások a pesti Új

Városházához készült tervváltozatokkal állíthatók párhuzamba. A megrendelő, a Budai Kereskedelmi és Iparbank a legszolidabb első neoreneszánsz variáns, pontosabban egy ahhoz hasonló mellett döntött. Steindl beadványi terveinek évszáma 1871, az épület 1872-ben már állt.²³ Azonban a kettős ház helyett csak egy épült és nem a Fő utca 6. sz. saroktelken, hanem a Fő utca 4. számún, melyet kétfelől házak fognak közre. Az alaprajz is más lett, hiányzik az öntöttvas csigalépcső, helyette szokványos háromkarú lépcső vezet fel az emeletre.

Nyárilak

Datálás és helymegjelölés nélküli, minden bizonnyal ideáltervről van szó.^{23a} Szabadon álló, szabálytalan alaprajzú, egyemeletes villa, melynek stílusa német reneszánsz (25. kép). Leghangsúlyosabb eleme a hagymakupolában végződő torony, amely a lépcsőházat rejtí magában s legfelső szintje kilátóterasz. A belső helyiségeket, az alaprajzok tanúsága szerint, változatos osztású kazettás mennyezet borítja. Ez Steindl leggazdagabb és egyben legszabadabb megfogalmazású terve neoreneszánsz stílusban, hatását az épület különböző pontjain elhelyezett szoborfigurák fokozzák. A terv azt bizonyítja, hogy ha építésünk szabad kezét kap, a reneszánsznak Itálián kívüli változatát részesíti előnyben.

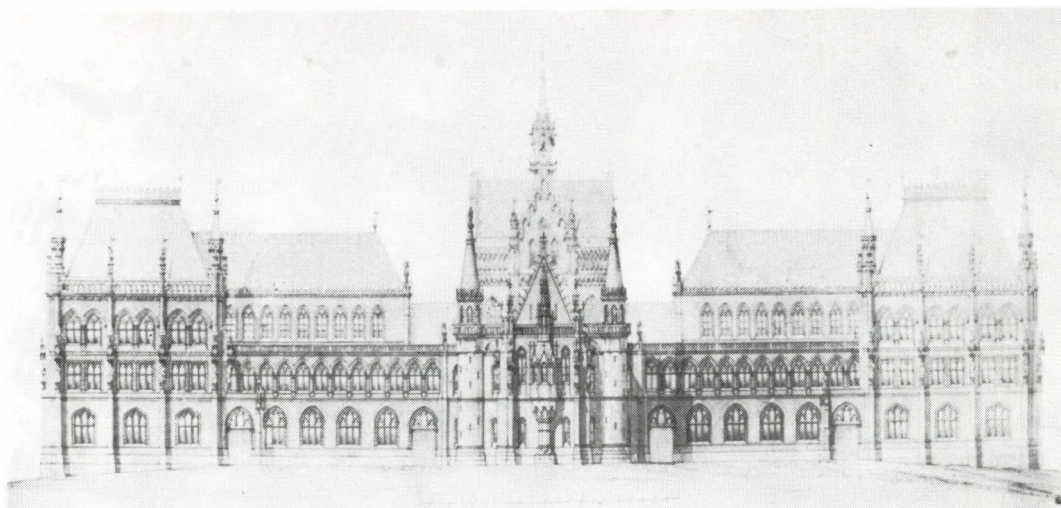
Karagyorgyevecs Sándor herceg nyárilaka Bokszege

Gondos kidolgozású, szép lapok Karagyorgyevecs Sándor nyárilakának tervei.²⁴ Az építető (1806–1885) az egykori szerb fejedelem volt, akit 1859-ben lemondattak a trónról.²⁵ Ezután felváltva Pesten és „oláhországi birtokain” tartózkodott. Az Arad megyei Bokszeg (ma Bocig, Románia) az ország déli határához közel feküdt, ezért eshetett a helysége az exfejedelm választása. Egyelőre nem tudjuk, megvalósult-e a Steindl-tervezte épület.²⁶ A datálatlan tervlapokon szabályos téglalap alaprajzú, négy saroktornyos, földszintes, neogótikus épület látható. A főhomlokzat lépcsőzetes középoromzatát valamint a saroktoronyokat szobrok gazdagítják, a falsíkok burkolata téglá, felül mintás cseréptető (26. kép). A metszetrajzon a belső helyiségek faburkolata és muhrás falai is jól kivehetők. A Karagyorgyevecs-nyárilak a Steindl-album egyik legvonzóbb darabja.

Az aradi városháza

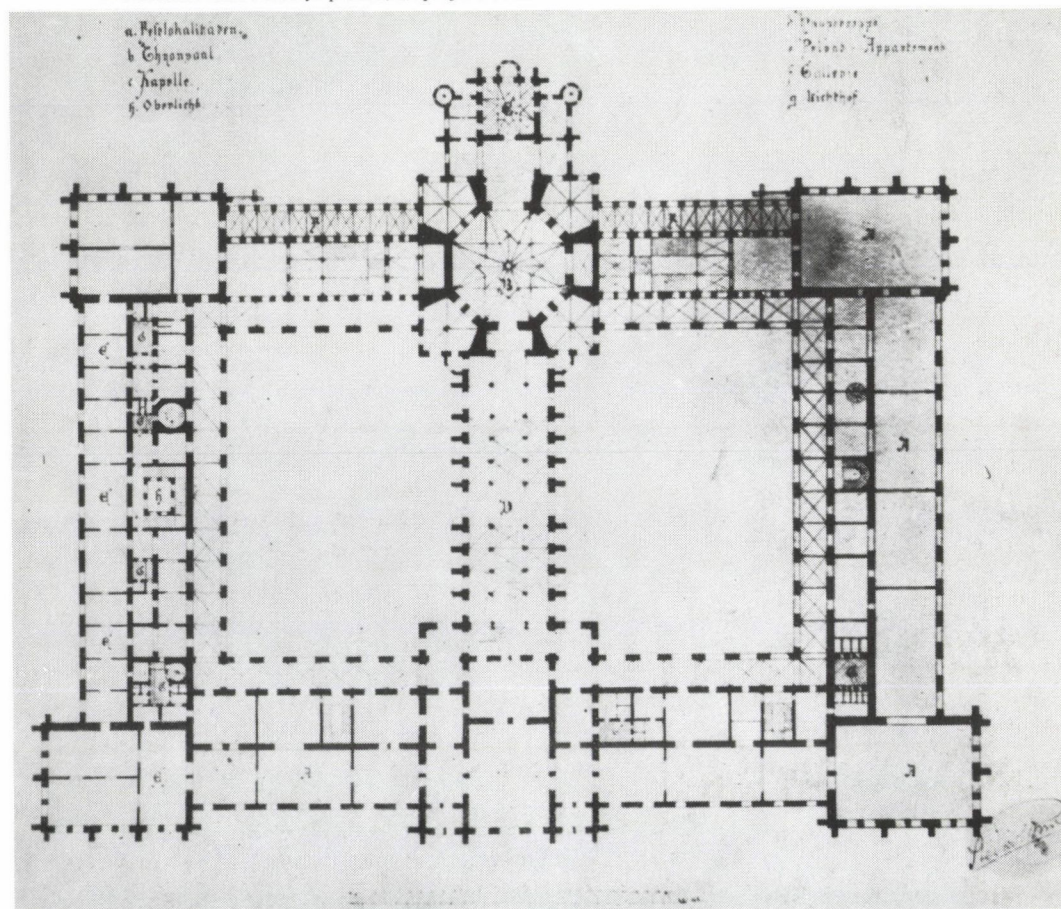
A pince és a földszint alaprajzának kartonlapján a következő felirat áll: „Az 1869iki évben a' sz. k. Arad város hatósága — egy városház építéséhez szükségelt terv elnyerése végett zárt körű pályázatott [!] hirdetett, mely pályázatnál e' terv az első díjat nyerte”; a tervlapok datálása 1869. május 27.²⁷ A teljes igazság az, hogy csak egyetlen terv érkezett be, Steindlé, de ezt a bírálóbizottság teljes mértékben megfelelőnek találta, és így építésünknek ítélte oda az első díjat, a 100 aranyat.²⁸ Steindl pályamunkája mégsem valósult meg, néhány évvel később Lechner Ödön készített tervet a városházához, amely Pekár Ferenc aradi építész által leegyszerűsített formában, meglehetősen konvencionális neoreneszánsz stílusban épült meg.²⁹

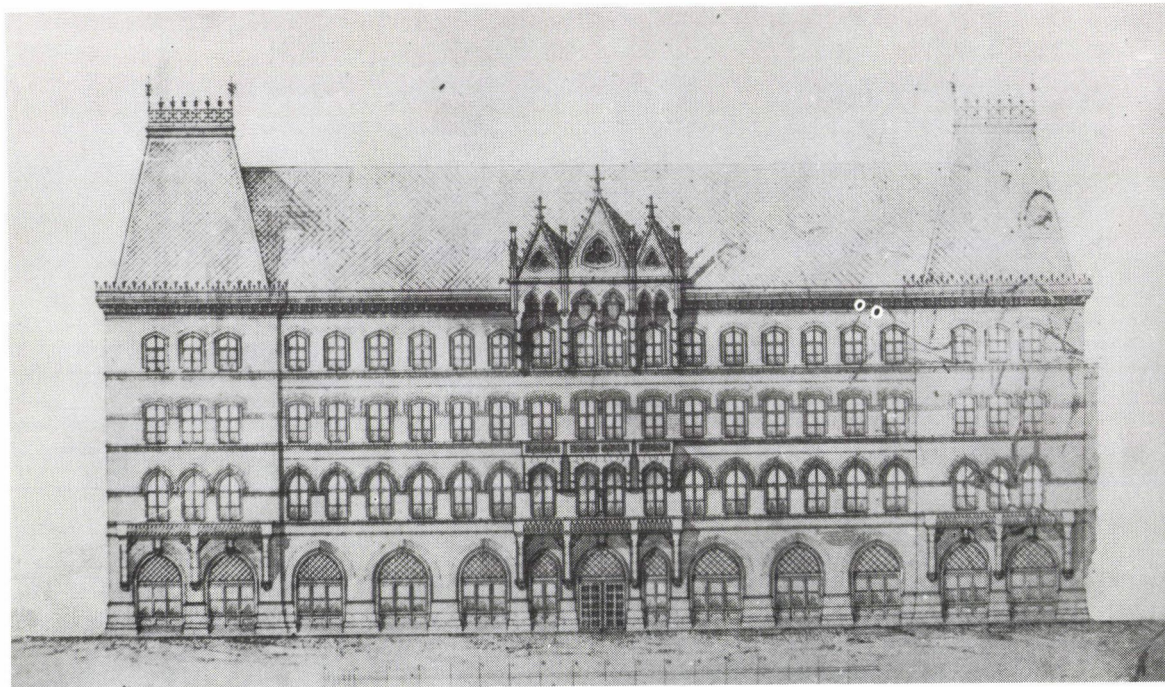
Steindl terve nagyméretű, téglalap alakú neogótikus építményt mutat. Akárcsak a Friedrich Schmidt által tervezett bécsi városházánál, az épületet középen, kereszt irányban egy vonalba elhelyezett kapualjak, illetve átjárók szelik át, és az udvari szárnyban kapott helyet a főlépcsőház (27. kép). Az utóbbinál Steindl már eltér mesterétől, mert míg a bécsi városháza oszlopokkal három hajóra osztott templomszerű tér, az aradi épület ötkarú díslépcsője barokk előképekre tekint vissza. A pesti Új Városháza főlépcsője is ugyanilyen elrendezésű lesz. A kétszintes, galériás nagyterem is az Új Városháza közgyűlési termét előlegezi, olyan motívum egyezésével, mint az alsó szint oldalfala mentén elhelyezkedő díszes kandalló. Az impozáns főhomlokzat bal végén magas torony emelkedik, a homlokzat gazdagon díszített



20. Steindl Imre: Királyi palota, déli homlokzat, 1866.

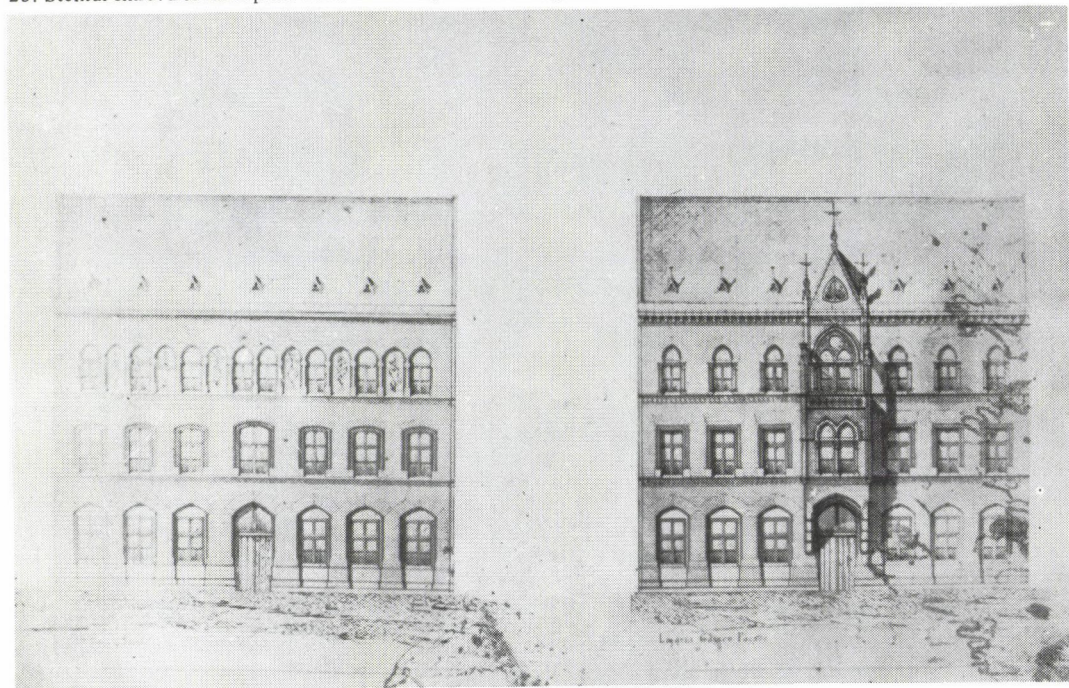
21. Steindl Imre: Királyi palota, alaprajz, 1866.

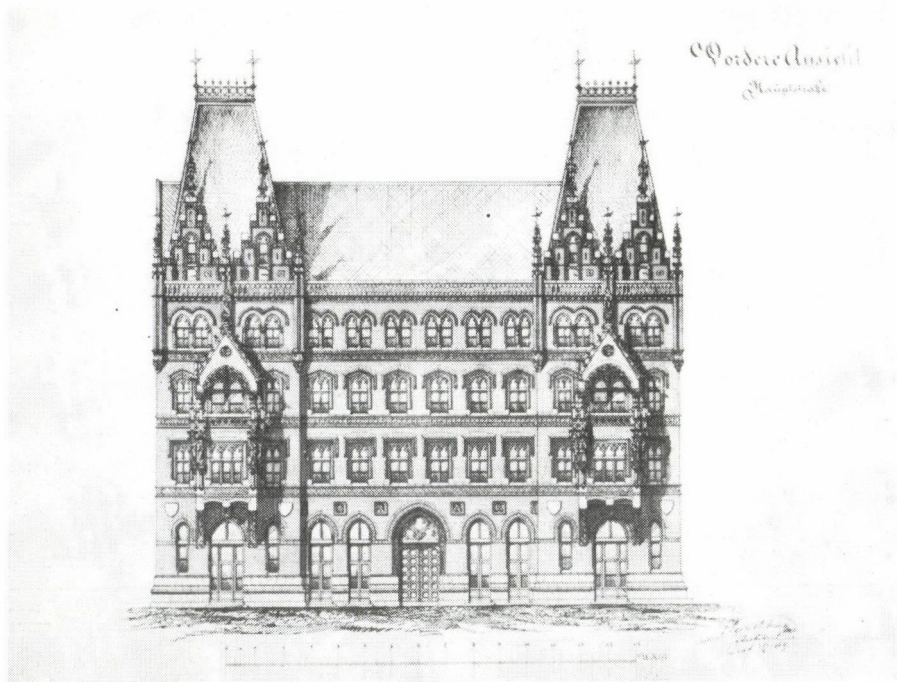




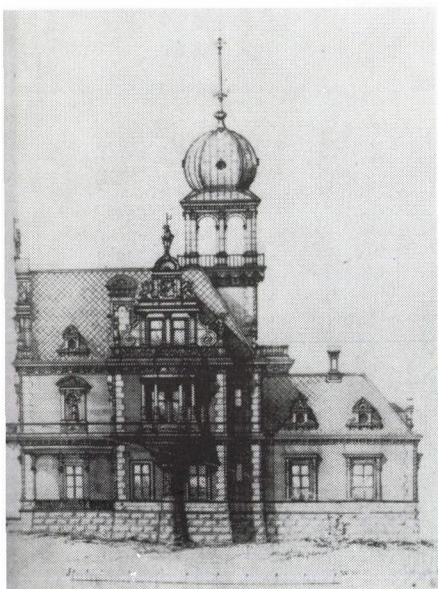
22. Steindl Imre: Bérház a pesti Feldunasoron, főhomlokzat

23. Steindl Imre: Bérház a pesti Lázár utcában, homlokzatrajzok



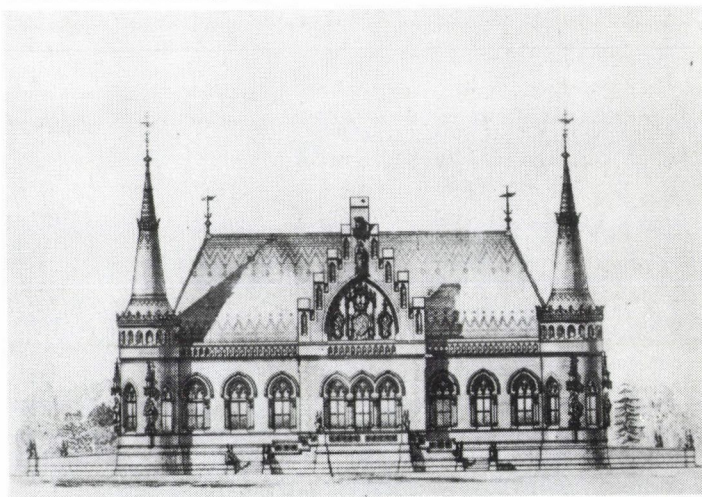


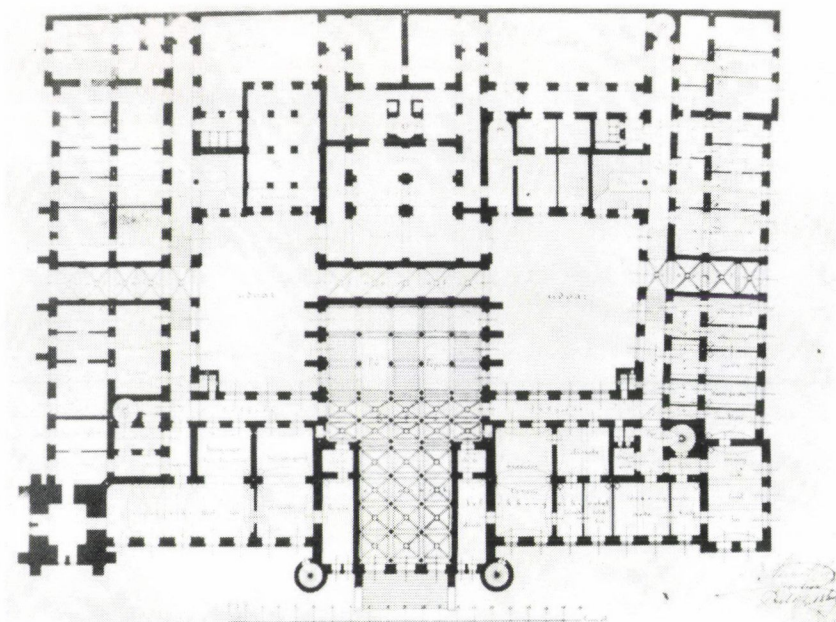
24. Steindl Imre: A Budai Kereskedelmi és Iparbank épülete, neogótikus változat, 1869.



25. Steindl Imre: Nyárilak, keleti homlokzat

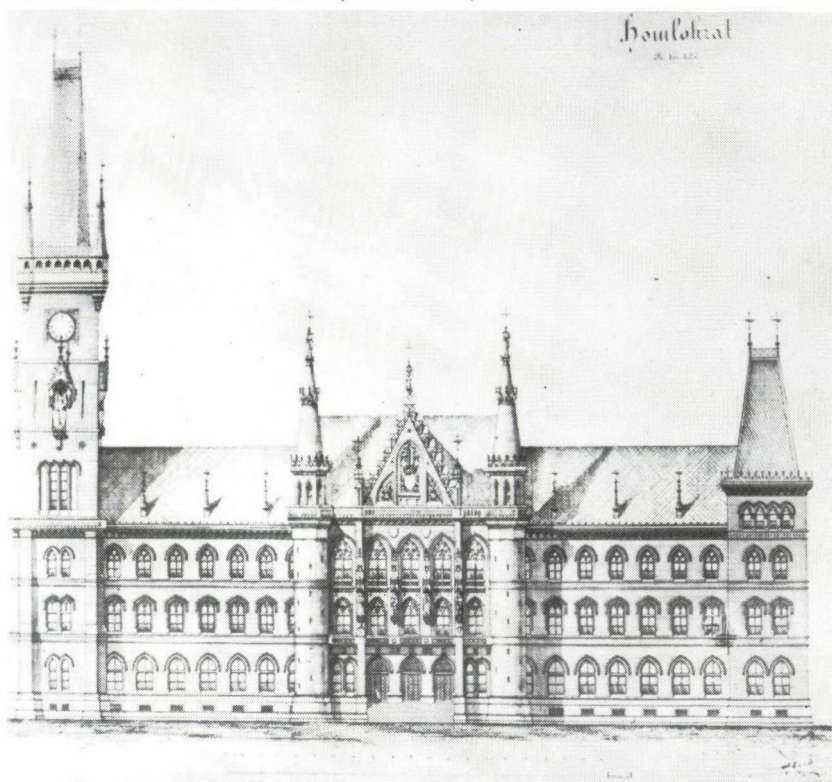
26. Steindl Imre: Karagyorgyevics Sándor nyárilaka Bokszege, főhomlokzat

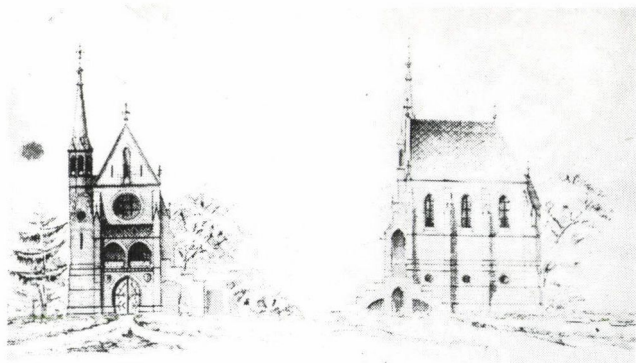




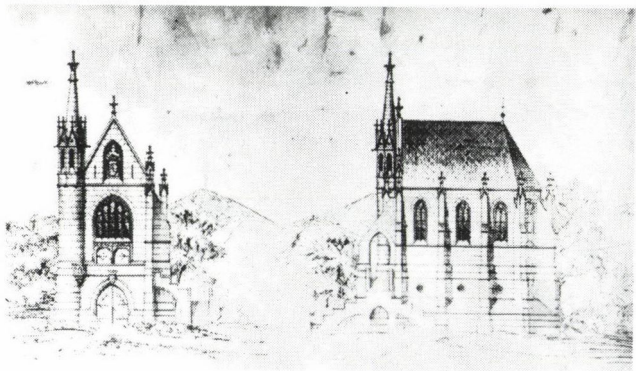
27. Steindl Imre: Az aradi városháza, földszinti alaprajz, 1869.

28. Steindl Imre: Az aradi városháza, főhomlokzat, 1869.

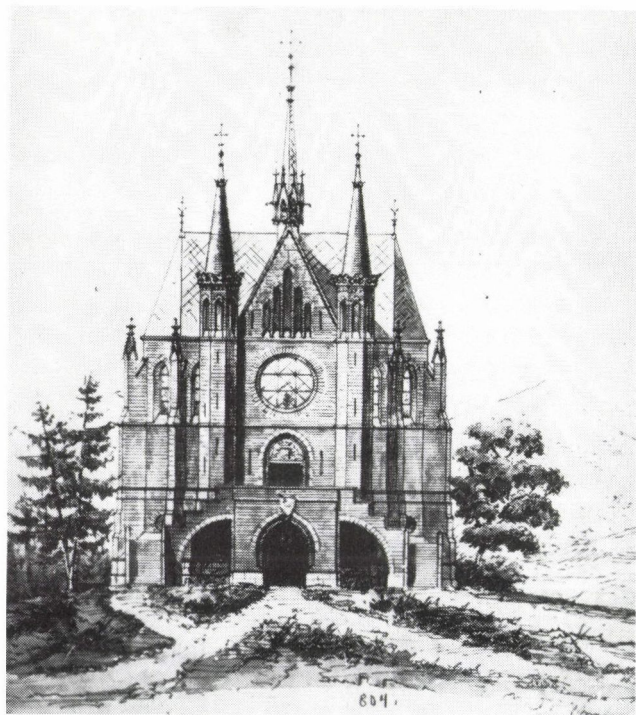




29. Steindl Imre: Sírkapolna téglából



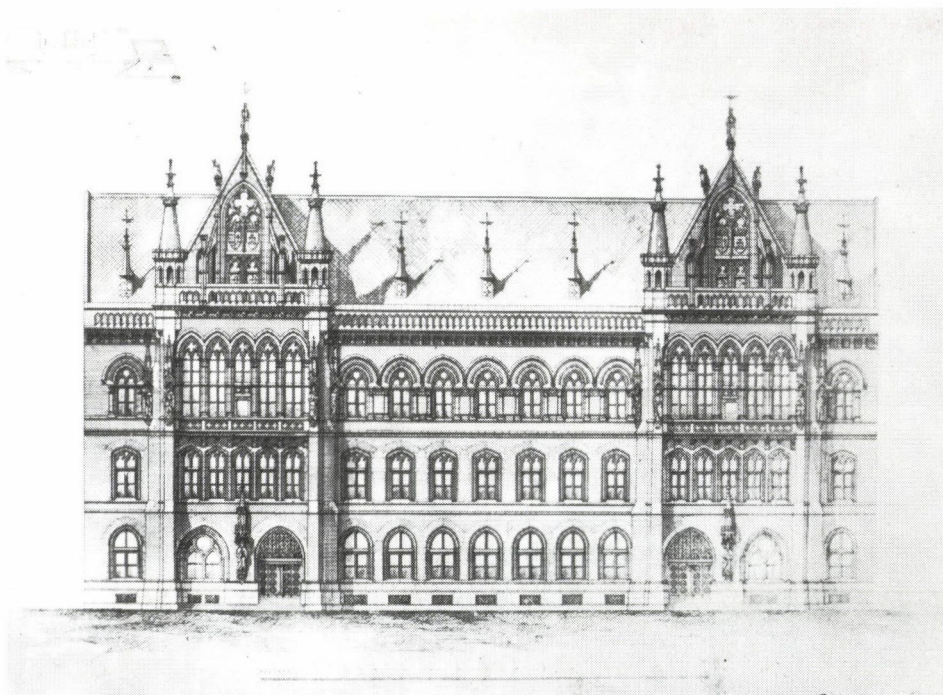
30. Steindl Imre: Sírkapolna kőből



31. Steindl Imre: A Nemes család sírkápolnája, főhomlokzat, 1868.

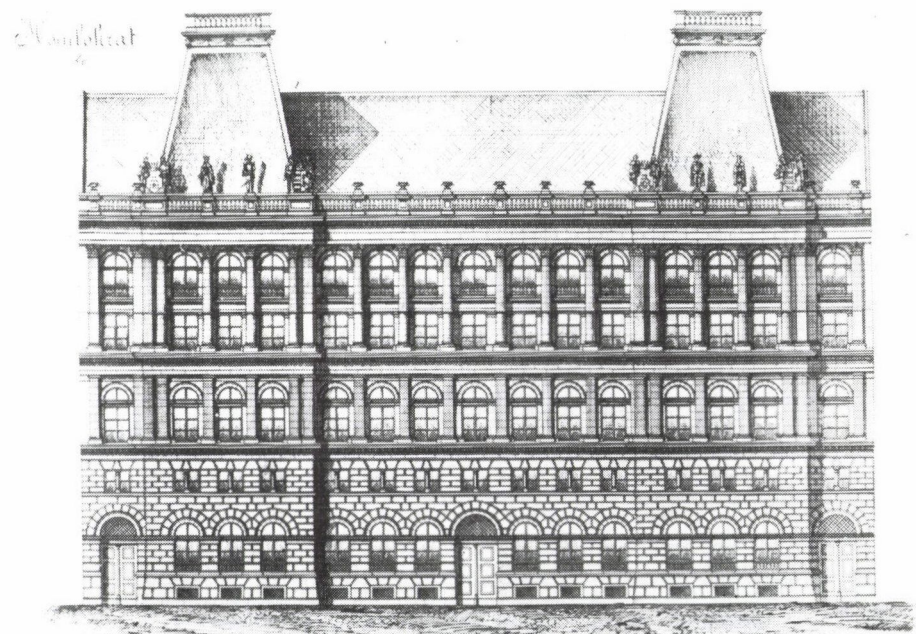


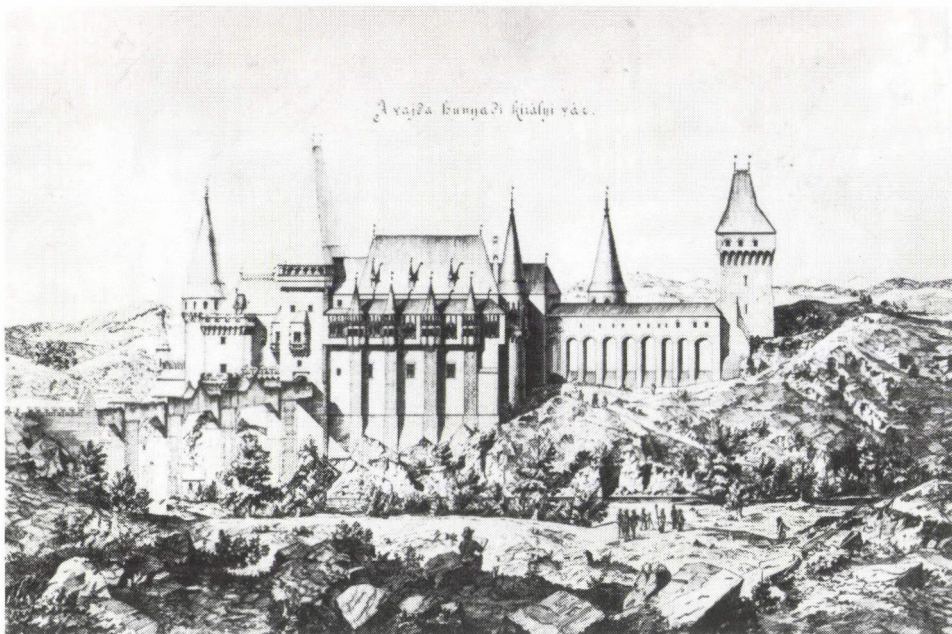
32. Steindl Imre: A kunbajai r.k. templom, távlati rajz, 1869.



33. Steindl Imre: A pesti Új Városháza, neogótikus változat, 1868.

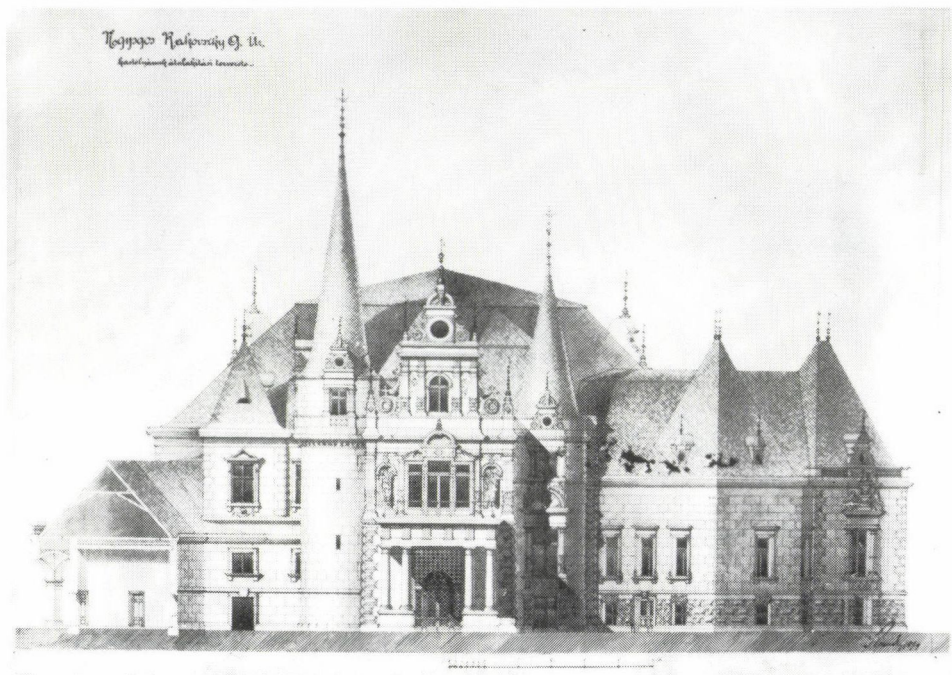
34. Steindl Imre: A pesti Új Városháza, neoreneszánsz (2/1.) változat, 1869.





35. Steindl Imre: Vajdahunyad várának kiépítési terve, távlati rajz, 1871.

36. Steindl Imre: Rakovszky Géza kocsói kastélyának átalakítási terve, főhomlokzat, 1879.



középrizalitját — akárcsak a királyi palota tervénél — kisméretű, hegyes tornyok keretezik (28. kép). A középrizalit kialakítása emlékeztet a müncheni neogótikus városházára (1867–74), melynek építészé ugyancsak Schmidt-tanítvány, Georg Hauberisser. Az aradi városháza, megépülése esetén, az Országház után Steindl egyik legnagyobb szabású alkotása lett volna.

Sírkápolna

A tervrajzokon nincs helymegjelölés, feltehetően csak ideáltervről van szó, amit alátámaszt az alaprajz hiánya is.³⁰ A hosszanti elrendezésű, saroktornyos, neogótikus kápolna tervét Steindl két változatban rajzolta meg, az egyik anyaga téglá (29. kép), a másiké kő (30. kép). Az anyag természetének megfelelően az első sima és puritán, míg a másik fiálékkal, kőrácsokkal díszes építmény.

Érthető, hogy Steindl ideáltervként szívesen rajzolt kápolnát. Mestere, Schmidt elsősorban templomépítő volt, és a kortársak a gótikus stílust leginkább az egyházi építészethez tartották megfelelőnek. A tanulóévek során Schmidt és tanítványai többnyire templomok felmérésével foglalkoztak a nyári tanulmányutakon, amint erről a *Wiener Bauhütte* metszetes kiadványai tanúskodnak. Steindl első Magyarországra szánt, nagyszabású műve egyházi épület terve volt, a ferencvárosi plébániatemplomé, melyet még 1866-ban Bécsben készített.³¹

Az Andrássy család sírkápolnája Töketerében

Az Andrássy család számára 1868-ban Steindl két változatban tervezett sírkápolnát a Zemplén megyei Töketerébesre (ma Trebišov, Csehszlovákia). Mindkettő neogótikus és mindkettő a plébániatemplomhoz csatlakozott volna. Az első nyolcszög alakú, centrális kis építmény, amely a templomhoz nyaktaggal kapcsolódik.³² A második, a felirat szerint „elfogadott terv” a templomhoz merőlegesen csatlakozó két boltszakaszos, a hatszög három oldalával záródó kápolnát ábrázol.³³ Az idézett felirattal ellentétben nem épült meg a Steindl-féle sírkápolna. Andrássy Gyulának Meinung Artúr épített neogótikus mauzóleumot 1893-ban a töketerébesi Andrássy-kastély kertjében.³⁴

A Nemes család sírkápolnája

Az előző kettőnél nagyobb, templomszerű a Nemes család sírkápolnája,³⁵ melynek tervét Steindl 1868-ban készítette el.³⁶ Az épület centrális elrendezésű, középső négyzetét három oldalról a nyolcszög öt oldalával záródó tér veszi körül, a bejárat felől rövid, kétszakaszos rész kapcsolódik hozzá. A főhomlokzat oromzatát két kis hegyes torony fogja közre, az egész építményt hegyes huszártorony koronázza (31. kép). A sírkápolna külső falsíkjaait nyerstégla borítja. A tervrajzokon nincs helymegjelölés; a gróf hidvégi Nemes család ősrégi székely család,³⁷ így nyilván Erdélybe szánták a kápolnát. Megépüléséről nincs adat.

A kunbajai r. k. templom

A tervek datálása 1869. augusztus 10., az alaprajz felirata így szól: „A Kun-Bajai r. k. község napi kettős Isteni tisztelett [!] mellett 2400 egész 3000 hívőnek szolgáló egyház tervrajza.”³⁸ (A hívők száma így értendő: mintegy 2400–3000.) Nagy templomról van tehát szó, háromhajós, kereszthajós építményről (32. kép). Akárcsak a legtöbb Friedrich Schmidt által tervezett egyházi épület, ez is csarnoktemplom.³⁹ Külsője nyerstégla, ennek megfelelően meglehetősen dísztelen, ami az észak-német gótikát idézi. Főhomlokzati toronypárja lépcsőzetes oromzatot fog közre, melyben csúcsíves, nagy fülkében ül a rózsaaablak, fölötté szobordísz. A két oldalhajó kívülről a boltszakaszoknak megfelelő, a főhajóra merőleges, lekontyolt kis sátoztetők soraként jelentkeznek. A szentélyt csillag alaprajzú, lépcsős alapzaton álló, nyi-

tott építmény veszi körbe. Kunbaján pár évvel később felépült a r. k. templom, de nem a tárgyalt tervrajzok szerint.⁴⁰ A terv több szempontból az erzsébetvárosi plébániatemplom előfutára, ha természetesen nem is beszélhetünk teljes azonosságról. Az erzsébetvárosi is háromhajós, kereszthajós, nyerstégla külsejű csarnoktemplom, olyan ismerős elemekkel, mint a főhomlokzat oromzatába mélyített nagy, csúcsíves fülke, vagy az oldalhajóknak a főhajóra merőleges kis sátozottóinak sora.⁴¹ Harántirányú kis sátozottók az Országházon is feltűnnek (1884–1904).

A pesti Új Városháza

A „nagy” Steindl-albumban legtöbb tervvel a pesti Új Városháza szerepel, összesen 32 képtábla mutatja be az épület érdekes keletkezéstörténetét, az egyre újabb és újabb tervezési fázisokat. Az Új Városházáról néhány éve e sorok szerzője írt egy hosszabb tanulmányt, ahol levéltári és más írott dokumentumok alapján rekonstruálta a tervek keletkezésének körülményeit, de a tervrajzok zöme nem volt ismert;⁴² most a tervek állnak előttünk, hiánytalanul illusztrálva és pár ponton módosítva az ott leírtakat.

Az első sorozatot az 1868-as pályázatra benyújtott tervek alkotják.⁴³ Alaprajzilag jelentősen eltér a végső változattól. Megfelelően az akkor tervbe vett funkciónak – polgári és fenytítő törvényszék – az épületnek két egyenrangú lépcsőháza van, melyek háromkarúak, az emeleten nincs még a későbbi közgyűlési teremhez mérhető helyiség. Az udvarok elhelyezése és nagysága sem azonos a későbbivel. Steindl egy neogótikus és egy neoreneszánsz variánst rajzolt. A neogótikus változat nyerstégla homlokzatán a tagozatok gazdagsága és a szobordísz a két oldalrizaliton koncentrálódik (33. kép). Mint Steindlnél másutt is, pl. a királyi palota vagy az aradi városháza tervén, a rizalitokat hegyes tornyok keretezik. A neoreneszánsz tervváltozat is meglehetősen mozgalmas: oldalrizalitjait a német reneszánszot idéző, összetett, volutás oromzat koronázza s mögötte manzárdpavilon emelkedik, az emeleti ablakok között lizénák, illetve lizénapárok sorakoznak. Nem véletlen, hogy a bírálóbizottság nem Steindl Imrének, hanem Szkalnitzky Antal és ifj. Koch Henrik építészpárosnak ítélte oda az első díjat. A Szkalnitzky–Koch-féle terv az 1860-as évek második felében szokásos tartózkodó, olaszos neoreneszánsz stílusban fogant, szemben Steindl kiforrottabb, monumentálisabb munkáival.

Pest város közgyűlése határozatára Steindl új terveket készített olyan épülethez, melyben csak a fenytítő törvényszék kap helyet.⁴⁴ A tervlapok datálása 1869. március 28. Az új funkciónak megfelelően változott a helyiségek eloszlása, az alaprajzi elrendezés főbb vonásai azonban megmaradtak. Az emeletek száma a korábbi kettővel szemben három. A homlokzathoz Steindl három neoreneszánsz variánst rajzolt. Mindhárom alsó harmada erőteljes kváderezést mutat, a főpárkányon középkorias, részben címertartó figurák állnak. Az 1. számú változat emeleti szintjein vájatolt pilaszterek sorakoznak az ablakközökben, a 2/1. számú két felső szintjét magas lábazon álló korinthoszi oszlopok és pilaszterek fogják össze és a rizalitokat – hasonlóan az előző tervsorozat neoreneszánsz változatához – manzárdpavilonok koronázzák (34. kép), míg a 2/2. számmal jelölt variáns az első és második emelet ablakai plasztikus keretezésben, de közbeiktatott tagozatok nélkül húzódnak végig a homlokzaton. Ez a három homlokzatrajz tanúsítja építészünk jártasságát a neoreneszánsz formavilágában, s jelzi, hogy igyekszik igazodni a korszak itáliai reneszánszban gyökerező építészeti ízléséhez.

A tárgyalt tervek közül a „II. számmal jegyzett terv”-et fogadták el kivitelre, hogy ezen belül melyik alvariánst, nem derül ki. 1870 elején viszont eldőlt, hogy a kormány elveszi a törvényszéket a városi közigazgatás jogköréből, így a tervezett épület Pest második városháza lesz. Ez újabb tervmódosítást igényelt. Építészünk ezen tervrajzai a „nagy” Steindl-album

időrendben és sorrendben utolsó lapjai.⁴⁵ Datálásuk 1870. április 20., az építés ellenőrzésére kiküldött bizottmány jóváhagyásának dátuma 1870. május 15. Annak ellenére, hogy a közgyűlés szerint a korábbi tervekhez képest nem kell jelentősen változtatni a meglévő terveken, Steindl az alaprajzon nagy módosításokat hajt végre, amit a lényeges funkcióváltozás valóban indokol is. Ekkor tervezi az ötkarú díszlépcsőt a bal oldalszárnyba és a kétszintes közgyűlési termet a főszárnyba. A változtatás a homlokzatra is kiterjed. Elrendezését tekintve az alapvető különbség a két oldalrizalit helyett a közgyűlési termet maga mögött rejtő széles középrizalit alkalmazása, amit a funkció és forma összhangja kívánt meg. A stílus tekintetében viszont előző tervének Steindl hátat fordított és neogótikus homlokzatrajzot készített, amely a középrizalitos koronázó hegyes oromzataival az északnémet gótika világát idézi, s közeli rokonságot mutat a Friedrich Schmidt tervezte bécsi Akademisches Gymnasiummal. Az előzmények után és azok ellenére Steindl azért kockáztathatta meg neogótikus architektúra tervezését, mert a megbízást már visszavonhatatlanul magáénak tudta; nem úgy, mint az 1869 elején készült tervrajzok esetében, amikor tulajdonképpen Szkalnitzkyt és Kochot is újból felkérték tervek készítésére (bár ennek nem tettek eleget) és látta, hogy komoly esélye csak neoreneszánsz stílusú épület tervével van. Építésünk újra megpróbálkozott a számára oly kedves neogótika érvényrejuttatásával.⁴⁶ Az Új Városháza további sorsa jól ismert; a közgyűlés felszólítására az alaprajz változtatása nélkül Steindlnek neoreneszánsz architektúrát kellett terveznie, ez alapján emelték az épületet.⁴⁷

Vajdahunyad vára

Az első lépéseit megtévő magyar műemlékvédelem legnagyobb vállalkozásai közé tartozott Vajdahunyad várának restaurálása.⁴⁸ Az 1854-es tűzvész alkalmával rommá vált épületet 1867-ben felkereste Friedrich Schmidt 12 tanítványa társaságában, felméréseket végeztek, majd tervet készítettek a restauráláshoz.⁴⁹ Ez a terv rekonstrukciót is előirányzott, de tülzásoktól mentes, visszafogott formában. Amikor azonban Schmidtet hivatalosan is felkérték a helyreállítás vezetésére, elhárította a megbízást és maga helyett kedvenc tanítványát, Schulcz Ferencet ajánlotta. Schulcz már nem pusztán restauráláshoz készített terveket, hanem a vár királyi rezidenciává történő kiépítésére, ami nagymértékű beavatkozást, díszes kiépítést jelentett.⁵⁰ 1870. október 21-én Schulcz váratlanul meghalt, helyébe Steindl Imre lépett. Új terveket készített a vár kiépítéséhez, és ezek közül szerepelnek a fontosabbak a korábban említett kisebb albumban.⁵¹ (A helyszínrajz datálása 1871. augusztus 31.) Steindl terve Schulczénál lényegesen egyszerűbb épülettel számol, a távlati rajz (35. kép) igen hasonló Schmidt korábbi tervrajzához. A metszetrájzok viszont „stílhű” belső kialakítást jelölnek, melynek része a faburkolat, a mustrás falkifestés, a díszes kandallók – ne feledjük, hogy az épület jövődő rendeltetése az elképzelés szerint még mindig királyi rezidencia. A vállalkozás a maga nemében a legjelentősebbek közé tartozik Európában, olyan reprezentatív középkori várkiépítéseket és dekorálásokat sorolhatunk mellé, mint Pierrefonds vagy Wartburg. Az építkezés során aztán problémák merültek fel, de az épület további sorsa most kívül esik vizsgálódási körünkön.

Rakovszky Géza kastélya Kocsócon

Nem szerepel a tárgyalt fényképalbumokban, de Steindl korai munkásságának érdekes és eddig ismeretlen darabja Rakovszky Géza Trencsén megyei, kocsói (ma Kočovce, Csehszlovákia) kastélyának átalakítása és kibővítése, pontosabban az ehhez készített terv.⁵² Az alaprajz több változatban készült, a III. számmal jelölt dátuma 1876. július 4., a homlokzatrajz (36. kép) az 1879-es évszámot viseli. Az L alakú épülethez Steindl gazdag építészeti és plasztikai elemekkel ellátott, német reneszánsz stílusú középrész tervezett, amelyet hegyes sisakkal

koronázott, kerek tornyok fognak közre, s melyhez furcsa módon dór kocsialáhajtó csatlakozik. Az eredetileg barokk kastélyépület 1880 körüli átalakításáról van információnk,⁵³ ezek szerint építészünk terve megvalósult. Az eddig ismertett tervrajzok közül a helymegjelölés nélküli nyárilak és a pesti Új Városháza egyik variánsa is német reneszánsz formában fogant; Steindl Imre nyilván kedvelte ezt a *modust*, és szívesen alkalmazta az olasz neoreneszánsz rovására – ha már neogótikus épületet nem tervezhetett. Ezt bizonyítja egy viszonylag korai pesti bérházépülete, amellyel kapcsolatban 1875-ben megjegyzi a *Budapester Bau-Zeitung* cikkírója, Steindlnek sikerült rábeszélnie az építtetőt, hogy elsőként a fővárosban német neoreneszánsz stílusú házat emeltessen.⁵⁴ Német neoreneszánsz formákat mutatott a debreceni Bika Szálló Steindl tervei szerint 1883-ra elkészült épülete is.⁵⁵

* * *

A gótizáló építészet Magyarországon – hiába születtek még jelentős alkotások ebben a korban az 1860-as években is⁵⁶ – az Akadémia palotájának építésével (1862–65) illetve az azt megelőző, a stílusok körül zajló polémiaiával⁵⁷ már elveszítette a csatát az évtized végére egyeduralkodóvá váló neoreneszánsz irányzattal szemben. A tárgyalt tervek azt bizonyítják, hogy Bécsből hazaérkezve Steindl többször és szívósan próbálkozott érvényre juttatni a Friedrich Schmidt mellett elsajátított és szívügyévé vált neogótikát, de majdnem mindig kudarcot szenvedett, holott teljes vértetéssel szállt a küzdelembe. Most megismert tervei mutatják, hogy már birtokában volt mindannak a készségnek és ismeretnek, melyet csak később, az Országháza építésekor tudott kamatoztatni. A magyarországi gótizáló romantika alkotásainak zömével szemben a tervrajzok korrekt és gazdag gótikus formakincset vonultatnak fel, a speciális képzés és a középkori műemlékek beható ismerete eredményeként. Az albumban szereplő neogótikus épületek jelentős része nyerstégla homlokzatot mutat, ami ugyancsak szokatlan volt a magyar szemnek. Magyarországon korábban Hans Petschnig művelte a gótizáló nyerstégla építészetet (Buda, főreáliskola, Szekszárd-újvárosi r. k. templom, ágfalvai ev. templom), ám épületei elszigetelt próbálkozások maradtak.⁵⁸ Nem véletlen, hogy Petschnig kapcsolatban állt a neogótika egyik legjelentősebb európai centrumával, a kölni építészekkel illetve publicistákkal,⁵⁹ mint ahogy a pályafutását a kölni dómépítkezésén kezdő Friedrich Schmidt révén áttételesen Steindl is a kölni iskola tanítványának tekinthető. Henszlmann Imre és köre melegen üdvözölte a Magyarországra visszatérő Schmidt-tanítványokat – Steindlen kívül Schulek Frigyes és Schulcz Ferenc is az volt –, de nem tudták a tendenciát megállítani, a középkori stílusok háttérbeszorulását feltartóztatni. Minthogy új épületet nem sikerült neogótikus stílusban terveznie, a műemlékhelyreállítás nyújtott Steindl Imrének alkalmat vágyai megvalósítására, hiszen a magyar műemlékvédelem e kezdeti szakaszában az építés és a „helyreállítás” között nem húzódott éles határ. Ha mégis a neoreneszánsz felé fordult, szívesebben választotta a német vagy a francia változatot az itálieival szemben. 1870 körül ez sem volt tipikus. A következő másfél évtizedben végül is kénytelen volt főleg olaszos neoreneszánsz épületeket tervezni, egész sor ilyenről tudunk. Az 1870-es években – a kunbajai templomon kívül, ha a megvalósult épületet valóban az ő tervei szerint emelték – egy neogótikus alkotás ismert, gróf Gyulai Sámuel kis sírkápolnája, amely hasonló a bemutatott, de meg nem valósult sírkápolna tervrajzokhoz.⁶⁰ Az Országház építésének megkezdése után pedig csak egy jelentős alkotásáról van tudomásunk, a neogótikus erzsébetvárosi plébániatemplomról.⁶¹ Az eddig ismeretlen album Steindl „neogótikus oeuvre”-jét érdekes és kvalitásos alkotásokkal gazdagítja.

Végül ki kell térni még egy épületre, és pedig azért, mert *nem* Steindl Imre műve. Ez a beocsini Spitzer-kastély Délvidéken (Beočin, Jugoszlávia), amely két közelmúltban megjelent

fontos műben is feltételeken Steindl neve alatt szerepel.⁶² Tudjuk, hogy a feltételes attribúciók milyen könnyen változnak későbbi tanulmányok lapjain biztos szerzőséggé, aminek ez esetben most szeretnénk elejét venni. A beocsini kastélyt *Alpár Ignác* tervezte a századforduló körül.⁶³ Steindl Imrétől egyébként is idegen volt a középkori stílusoknak ott látható szabados interpretációja. Bár a kölni iskola doktriner szigorúságán sokat lazított – már eleve azzal, hogy főleg világi épületeket tervezett –, a korrekt gótikus formanyelv mellett mindig kitartott.

JEGYZETEK

1. CSÁNYI K.: Steindl Imre. „Művészet” 1902. [a továbbiakban: CSÁNYI] 334–339.

2. Steindl Imre építész terveinek fényképezett másolata. Budapesti Műszaki Egyetem központi könyvtára, katalógusszám: 22556. [A továbbiakban: Steindl-album.] – A könyvet, a dedikáció szerint 1928. I. 30-án ajándékozta Csányi Károly a könyvtárnak. – Az album kartonlapjainak számozása 108-ig tart, viszont a 37–42. sz. lapok hiányoznak. (Valószínűleg később kötötték a lapokat kötetbe.) A hiányzó lapok feltehetően Steindl-nek a ferencvárosi plébániatemplomhoz 1866-ban készült tervrajzai voltak; aligha hihető, hogy ezt a jelentős vállalkozást az építész nem illusztrálta volna. Az épülethez Steindl mellett Ybl Miklós nyújtott be tervet. Steindl neogótikus épületet tervezett, Ybl neorománt. Ybl tervét fogadták el, amiben a két költségvetés közti különbség játszhatta a főszerepet – ezek 220.000 forintot illetve 158.644 forint 85 krajcárt tettek ki. („Nefejejts” 1866. 303.; YBL E.: Ybl Miklós. Bp., 1956. 56.)

3. CSÁNYI 335.; Dr. SZENTKIRÁLYI Z.: Adatok a magyar építészek történetéhez. „Építés-Építészettudomány” 1971. 4. sz. 443.

4. Műemlékek Albuma. XXIV. Steindl tanár tervei. Budapesti Műszaki Egyetem, Építészettörténeti és Elméleti Tanszék könyvtára, katalógusszám: G 2924. – Erre az albumra dr. Horváth Alice hívta fel a figyelmemet, amiért itt szeretnék köszönetet mondani neki.

5. Steindl-album 52. sz. (alaprajz), 53. sz. (metszet), 54. sz. (északi homlokzat), 55. sz. (nyugati homlokzat), 56. sz. (déli homlokzat).

6. FLEISCHER Gy.: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Bp., 1935. 87.

7. CSÁNYI 335.

8. SISA J.: Steindl Imre. „Magyar Építőművészet” 1982/5. 56–59.; SISA, J.: Steindl, Schulek und Schulcz – drei ungarische Schüler des Wiener Dombaumeisters Friedrich von Schmidt. „Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien” 1985. 3. sz. 1–8.

9. PLANNER-STEINER, U.: Friedrich von Schmidt. EGGERT, K.: Gottfried Semper – Carl von Hasenauer. (Die Wiener Ringstrasse – Bild einer Epoche, Band VIII.) Wiesbaden, 1978. 15–18.

10. Az Országház egyik mintaképe éppen Schmidt említett felsőház terve volt az épületet koronázó hatalmas kupolával. Steindl ezt az idea korán megragadta, amire bizonyíték a berini Reichstaghoz 1872-ben készült pályaterve. („A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye” 1872. 214.; ZÁMBORSZKY I.: A magyar Országház. Bp., 1937. 32–33.)

11. Steindl-album 5. és 6. sz.

12. Budapest Főváros Levéltára: XV. 16. Térképtár P. átt. I. 15. Halácsy-féle térkép 1871, 7.

szelvény; Adressen-Kalender von Pest, Ofen und Altöfen für die Jahre 1871 und 1872. Pest, 1871. 137, 138.

13. Steindl-album 1. sz. (alaprajzok), 2. sz. (metszet), 3. sz. (homlokzat a sörcsarnok felé, tervvariáns), 4. sz. (homlokzat a sörcsarnok felé, tervvariáns).

14. Budapest Főváros Levéltára: XV. 312. Pesti Építési Bizottmány tervei 272/1868, metszetrakozok, 1868. márc. 26.

15. Steindl-album 7. sz. (pince alaprajz), 8. sz. (földszinti alaprajz), 9. sz. (I. emeleti alaprajz), 10. sz. (II. emeleti alaprajz), 11. sz. (III. emeleti alaprajz), 12. sz. (metszet), 13. sz. (Géza utcai homlokzat rajza), 14. sz. (Attila utcai homlokzat rajza), 15. sz. (Feldunasori homlokzat rajza).

16. L. 12. jegyz.

17. Az I. emeleti alaprajzon az „Obere Donauzeile N° 25/24” felirat is látható, amely egyértelműen téves megjelölés. A Feldunasor 24–25. a mai Szalay utca – Néphadsereg utca – Kossuth Lajos tér kereszteződésének környékére esett, a tárgyaló telek helyes házszáma ebben a korban 20. volt. [Budapest főváros dunabalparti (volt pesti) részén megállapított új és régi helyrajzi és házszámok mutatókönyve. Bp., 1879. 54, 61, 67.]

18. Adress-Kalender von Pest, Ofen und Altöfen für das Jahr 1867. Pest, 1866. 99.; Adressen-Kalender von Pest, Ofen und Altöfen für die Jahre 1871 und 1872. Pest, 1871. 137, 378.

19. L. 12. jegyz.

20. Steindl-album 22. sz. (alaprajzok), 23. sz. (metszet), 24. sz. (homlokzatrakozok).

21. Steindl-album 64. sz. (földszinti és I. emeleti alaprajz, banképület), 65. sz. (földszinti és I. emeleti alaprajz, lakóház), 66. sz. (keresztmetszet), 67. sz. (Fő utcai homlokzat rajza 1. variáns), 68. sz. (oldalhomlokzat), 69. sz. (Albrecht – Hunyadi János – úti homlokzat rajza), 70. sz. (Fő utcai homlokzat rajza 2. variáns), 71. sz. (Fő utcai homlokzat rajza 3. variáns), 72. sz. (Fő utcai homlokzat rajza 4. variáns).

22. Budapest Főváros Levéltára: XV. 16. Térképtár B. átt. 5. Marek-féle térkép 1873, 22. szelvény. A telek a tervek és az igen pontos térkép méreteit egymásra vetítve azonosítható. 1873-ban a szóban forgó kettős telek gyakorlatilag még beépítetlen.

23. CSÁNYI 335.; R. RATKAY I.: Budapest I. Fő u. 4. Tudományos dokumentáció, 1968. Kézirat a Budapesti Műemlékfelügyelőség gyűjteményében.

23a. Steindl-album 16. sz. (alaprajzok), 17. sz. (metszet), 18. sz. (északi homlokzat), 19. sz. (nyugati homlokzat), 20. sz. (déli homlokzat), 21. sz. (keleti homlokzat).

24. Steindl-album 91. sz. (földszinti alaprajz), 92. sz. (alagsor alaprajz), 93. sz. (metszet), 94. sz.

(főhomlokzat), 95. sz. (oldalnézet), 96. sz. (hátsó homlokzat).

25. Révai Nagy Lexikona, XVI. k. Bp., 1924. 531.

26. Megemlékeznek a „történeti nevezetességű Karagorgyevics kastély”-ról, de ezt a helyszínen még azonosítani kell. (Dr. SOMOGYI Gy.: Arad szab. kir. város és Arad vármegye községeinek leírása. III. k. 2. rész. Arad 1913. 112.) A Steindl-ről szóló irodalomban viszont nincs szó erről az épületről, ami Steindl esetleges szerzősége ellen szól.

27. Steindl-album 57. sz. (pince és földszinti alaprajz), 58. sz. (I. és II. emeleti alaprajz), 59. sz. (keresztmetszet), 60. sz. (hosszmetszet), 61. sz. (Új utcai homlokzat), 62. sz. (Fő úti homlokzat), 63. sz. (B. téri homlokzat).

28. „Arader Zeitung” 1869. jún. 18. „Nun gelangt der Bericht über die zum Concuris eingereichten Baupläne für das Stadthaus und das Theater zur Verlesung. Für das zu erbauende Stadthaus ist nur ein Plan, und zwar der des Architecten Steindl eingelaufen, der jedoch nach dem Ausspruche der Prüfungscommission allen Anforderungen entspricht, und des ersten Preises von 100 Stück Ducaten würdig ist. Die Stadt erhielt, wenn dieser Plan zur Ausführung angenommen würde, einen monumentalen Prachtbau, der ihr in jeder Beziehung zur Zierde gereichen würde.” — A pályázat rekonstruálható krónikája az „Aradi Lapok”-nak a városi közgyűlésekről szóló beszámolója alapján: „Ezután elnök a rendkívüli közgyűlés tulajdonképpeni tárgyra, a templom, városház és színház építésének kérdésére tért át. Mindezen építkezések szüksége egyhangúlag elismertetvén, első kérdés volt, hova emeltessenek a czélba vett épületek. ... elfogadtatott úgy a városház, mint a templom helyéül a sóház tér.” (1868. nov. 25.) „Erre a városház építéséről szóló bizottmányi jelentés is felolvastatik, melyben az abban létesítendő hivatal helyiségek s több hivatalnok lakásainak száma is benn foglaltatik. E jelentés szerint a polgármester, főjegyző s levéltárnok számára a városház épületben lakások létesítendők. Barabás a főkapitány számára is lakást óhajtván, helybenhagyatik. A gyűlés-teremre nézve, mely a biz. munkálat tervében 48 négyzetögre indítványoztatik, hosszú vitatkozás után elhatároztatott, hogy az építőmester utasítások, miszerint a tanácssteremben 250 személy kényelmesen ülhesen. A közönség számára karzatok állíttatnak fel.” (1869. feb. 19.) „Ezután az új városház és színházépület tervei mutatattak be. Ezek közt Steindl féle nyer előnyt minden tekintetben, s ennek szavaztatik meg a 100 arany első pályajutalom. A bírálóbizottság oda nyilatkozik, hogy e terv szerint a város egy [monumentális] díszépületet nyerne, mely kétségekívül díszéül szolgálna a városnak.” (1869. jún. 18.) „Pászthorfy F. úr h. polgármester... Előhozta, hogy az utóbbi ülés alkalmából két fontos tárgy fölötti határozat maradt el. Egyik a beérkezett városház és színház terveknek jutalom kiosztása: előadja, hogy a városháztervek kifogástalan szerkezete s kivitele miatt a felülvizsgáló bizottság véleményes jelentése értelmében ki lehet adni ... 1-ör. A városház építési terve (Steindl-é) az első díjt.” (1869. jún. 23.)

29. MÁRKI S.: Az aradi városháza. Vasárnapi Újság 1884. 603. kép 604.; Lechner Ödön 1845–1849 — emlékkiállítás a művész születésének 140. évfordulójára. Országos Műemléki Felügyelőség Magyar Építészeti Múzeum. Bp., 1985. 34. 84.

30. Steindl-album 25. sz. (főhomlokzat és oldalhomlokzat rajza, tervváltozat), 26. sz. (főhomlokzat és oldalhomlokzat rajza, tervváltozat).

31. V. ö. 2. jegyz.

32. Steindl-album 27. sz. (alaprajz), 28. sz. (metszet), 29. sz. (külső nézet). — CSÁNYI 335. szerint a terv még Bécsben készült, de ennek ellentmond az a tény, hogy 1868-ban Steindl már Pesten volt.

33. Steindl-album 30. sz. (alaprajz), 31. sz. (metszet), 32. sz. (a szentély nézete), 33. sz. (oldalnézet).

34. Dr. BOROVSZKY S. (szerk.): Magyarország vármegyéi és városai. Zemplén vármegye. Bp., é. n. [1900] 129.

35. Steindl-album 34. sz. (alaprajz, metszet), 35. sz. (oldalnézet), 36. sz. (homlokzat).

36. CSÁNYI 335. szerint „Nemes Ábrahám ... sírkápolnájának festői terve” még Bécsben készült, de tudomásunk szerint Steindl 1868-ban már Pesten volt.

37. KEMPELEN B.: Magyar nemes családok, VII. Bp., 1913. 438–440.

38. Steindl-album 38. sz. (alaprajz), 84. sz. (keresztmetszet az orgona felé), 85. sz. (hosszmetszet), 86. sz. (keresztmetszet a szentély felé), 87. sz. (főhomlokzat), 88. sz. (oldalnézet), 89. sz. (nézet a szentély felől), 90. sz. (távlati rajz).

39. NEUMANN, E.: Friedrich von Schmidt. Ein Beitrag zu seiner Monographie und zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Disszertáció, Universität Wien 1952, Der Sakralbau c. fejezet.

40. Kunbaján a régi, ideiglenes templom helyére 1875–77-ben épült új, mérete 14 x 41,75 m. Dr. BOROVSZKY S. (szerk.): Magyarország vármegyéi és városai. Bács-Bodrog vármegye. Bp., é. n. [1909] I. 104, II. 338. — Ez a templom méretei miatt nem lehet azonos a Steindl-tervezte épülettel, mert az utóbbi kb. 10x27 öl, vagyis 19x52 m. Hogy Steindl készítette-e egy újabb, redukált tervet és az valósult meg, ezt további kutatásnak kell megállapítania. Mindenesetre CSÁNYI 335. szerint Steindl munkássága „kiterjedt ... vidékre is, erről tanúskodik ... a kun-bajai templom épülete.”

41. „Építő Ipar” 1891. 49–51.; 1892. 2–3, rajzmelléklet; 1896. 8–10.; 1900. 279–281.

42. SISA J.: A pesti Új Városháza. „Ars Hungarica” 1983/2. 251–267. További építési iratokat l. Budapest Főváros Levéltára: IV. 1407. b. Bp.-i lvt. Tanácsi iratok II. 775/1874 k. cs.

43. Steindl-album 43. sz. (földszinti alaprajz, neogótikus változat), 44. sz. (I. emeleti alaprajz), 45. sz. (II. emeleti alaprajz), 46. sz. (szuterén alaprajz), 47. sz. (metszet, neogótikus változat), 48. sz. (homlokzatrajz, neogótikus változat), 49. sz. (földszinti alaprajz, neoreneszánsz változat), 50. sz. (metszet, neoreneszánsz változat), 51. sz. (homlokzatrajz, neoreneszánszváltozat).

44. Steindl-album 73. sz. (földszinti alaprajz), 74. sz. (mezzanin alaprajz), 75. sz. (I. emeleti alaprajz), 76. sz. (II. emeleti alaprajz), 77. sz. (III. emeleti alaprajz), 78. sz. (szuterén alaprajz), 79. sz. (homlokzatrajz, 1. változat), 80. sz. (homlokzatrajz, 2/1. változat), 81. sz. (metszatrajz, 2. változat), 82. sz. (homlokzatrajz, 2/2. változat).

45. Steindl-album 97. sz. (földszinti alaprajz), 98. sz. (I. emeleti alaprajz), 99. sz. (II. emeleti alaprajz), 100. sz. (III. emeleti alaprajz), 101. sz. (szuterén alaprajz), 102. sz. (keresztmetszet), 103. sz. (lépcső metszetek), 104. sz. (hosszmetszet),

105. sz. (hosszmetszet), 106. sz. (keresztmetszet), 107. sz. (hosszmetszet), 108. sz. (homlokzatrajz).

46. Ebben szövetségesre talált Henszlmann Imrén és a köré csoportosuló építészetekben és tudósokban. E kör támogató véleményének adott hangot az „Archaeologiai Értesítő” névvelzés nélküli írása (1870. júl. 15., 195.), melyet a következőkben idézünk: „(Steindl Imre) jeles építész és műegyetemi h. tanárnak a pesti második városházához készített terve a mérnök-egylet utolsó ülésében ki volt állítva. Bár tudjuk, hogy honi mérnök-építészeink legnagyobb része, mint egy régi klasszikusnak nevezett ízlés követői a góthikának nem barátja, még is az a legnagyobb kifogás az új tervezet ellen, hogy igenis nagyszerű oly szűk utcára nézve, mint a melyben e palota emeltetni fog. Különböztet az mondja Steindl tervéről a szakközlő, hogy a góth-sztilt egyöntetű keresztülvitele kívül és belül, könnyű és kényelmes közlekedés az egyes emeletekben, az egyes hajlékoknak és az ülésteremnek célszerű alkalmazása, nem csak a tervező könnyű és fesztelten felfogásáról tanúskodik, hanem az egész építménynek nagy- és emlékszerű kifejezést is adnak. Reméljük, hogy ily módon Schmidt tanár iskolája magának Pesten is utat fog törni és leküzd az azon ellenszenvet, melyet a jellemet nélkülöző eddigi ízlés a régi egészséges és nagy változatosságot engedő építészet irányában keltett. — A ki a margitszigeti újabb építményeket — sajátos kifestésükkel, szolid anyagukkal, emlékszerű szobrászati díszítményeikkel —, figyelemmel vizsgálja, talán nem is álmodik, hogy e conceptio alapja és alakjai a sötét középkor távol századaiban keresendő és a mi ízlésünkhöz, légviszonyainkhoz és általános életszükségleteinkhez inkább illenek, mint a szelid görög éghajlat alatt támadt oszlopos csarnokok és szellős pitvarok.”

47. Az újkori városháza-építészeiről megjelent újabb munkák KRANZ-MICHAELIS, Ch.: Rathäuser im deutschen Kaiserreich 1871–1918. München 1976.; CUNNINGHAM, C.: Victorian and Edwardian Town Halls. London, Boston, Henley 1981.

48. Az épület történetéről átfogóan MÖLLER I.: A vajda-hunyadi vár építési kora. Bp., 1913.

49. R. F.: A vajda-hunyadi vár helyreállítása. „Vasárnapi Újság” 1868. 271–272.

50. A vajda-hunyadi vár tervrajzai. „A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye” 1870. 552., XLI–XLIII. tábla.

51. L. 4. jegyz., 1. sz. (helyszínrajz), 2. sz. (összkép), 3. sz. (keleti oldal), 4. sz. (metszet), 5. sz. (keresztmetszet), 6. sz. (hosszmetszet). — E sorozathoz tartozó tervlapokat őriznek még az Országos Műemléki Felügyelőség tervtárában, pl. K 10.172 (földszinti alaprajz), K 10.175 (I. és II. emeleti alaprajz, tetőzet).

52. Országos Műszaki Múzeum Tervtár, régi tervek mappája. Alaprajz „III^{ik} megoldás”, homlokzatrajz. A tervlapok a Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti és Elméleti Intézetéből kerültek a jelzett múzeumba. Az utóbbi helyen őrzik az alaprajz szígnő és dátum nélküli „II. megoldás”-át. CSÁNYI 335. (itt a helység félreírt formában mint Kosóc szerepel).

53. Mapa hradd a zámku Československa. Praha, 1976. 54.

54. Die deutsche Renaissance in unserer Hauptstadt. „Budapester Bau-Zeitung” 1875. 27. sz. 209.

55. Sz. KÜRTI K.: Városképi változások Debrecenben. „Műemlékvédelem” 1983. 3. sz. 212–213.

56. KOMÁRIK D.: A gótizáló romantika építészete Magyarországon. „Építés-Építészettudomány” XIV. (1982) 3–4. sz. 275–319.

57. HAJNÓCZI G.: Nemzeti építészettünk stíluskérdései az Akadémia székházára kiírt pályázat körül. „Építés-Építészettudomány” XVII. (1985) 1–2. sz. 81–98.

58. KOMÁRIK 56. jegyz. i. m. 287, 301.

59. GIERSE, L.: Berichte aus Ungarn im „Organ für christliche Kunst” aus den Jahren 1853–1873. „Acta Historiae Artium” Tomus 31, 1985. 43.

60. A gr. Gyulai-féle sírkápolna a budai köztemetőben. „Az Építési Ipar” 1878. 95., rajzmelléklettel.

61. Érdemes volna megtudni, milyen volt az a villa, melyet Steindl Egyessy Géza országgyűlési gyorsírónak tervezett az újpesti Vasút utcába. („Bauzeitung für Ungarn” 1886. 222.) Ha gyanúnk igaznak bizonyul, ez volt egyike Steindl kevés megvalósult neogótikus épületének.

62. Magyar művészet 1890–1919. Szerk.: NÉMETH L. Bp., 1981. II. k. 105, 157.; DURANCI, B.: A vajdasági építészeti szecesszió. Fórum Könyvkiadó 1983. 32–34.

63. Magyarország képes albuma. Bp. é. n. [1900 k.] 333.; MAGYAR V.: Alpár Ignác élete és működése, III. In: Építőmesterek Ipartestülete V. évkönyv. Bp., 1934.

József Sisa: Some Early Works of Imre Steindl

Imre Steindl (1839–1902) was the greatest Gothic revivalist in the history of Hungarian architecture. In 1870, at the beginning of his career, he applied for a professorship at the Joseph Polytechnic (the predecessor of the present Technical University of Budapest); on this occasion he submitted an album containing the photographs of the designs he had made until that time. This album is a most valuable source of information concerning his hitherto practically unknown early works, especially as very few of them were actually built. The first ones date from the time when he was still a student at the Academy of Vienna, where his professor was the foremost Gothicism of Austria, Friedrich Schmidt. The design for a royal residence from 1866 was not yet meant for execution (fig. 20–21); there is resemblance between it and Schmidt's unrealized designs for the Herrenhaus and the Abgeordnetenhaus in Vienna. Linking the main staircase with the domed hall foreshadows the plan of the Parliament building in Budapest. On his return to Budapest in 1868 Steindl designed some blocks of flats in the Neo-Gothic style (fig. 22–23), but since the Neo-Renaissance was the prevailing mode in contemporary Hungary none of them was built. Especial-

ly interesting are the alternatives for the seat of the Commercial and Industrial Bank of Buda (1869), three of them being in different varieties of the Italianate Neo-Renaissance and the fourth one in florid Neo-Gothic (fig. 24). The most conventional of the Neo-Renaissance alternatives was accepted for execution. If he had a free choice, Steindl preferred the German version of the Renaissance; an illustration is the design for a villa, where no specific name or place is given (fig. 25), or the drawings for the remodelling of Géza Rakovszky's country house at Kocsóc from 1876 and 1879 (fig. 36). (The latter design was, of course, not included in the photographic album.) Alexander Karadjordjević's villa at Bokszeg is Neo-Gothic, though it is not known for certain if it has been built at all (fig. 26). In 1869 Steindl won the competition for the town hall of Arad with a design that – apart from the tower – resembles somewhat Georg Hauberisser's Munich New Town Hall, yet the realization fell through (fig. 27–28). The plan was mostly modelled on the Vienna Town Hall by Schmidt, but not the large double return staircase, which is Baroque in its layout rather than Gothic. The designs for chapels and churches are exclusively in the Neo-Gothic style, such as the alternatives for a chapel in stone (fig. 30) and in bricks (fig. 29), the sepulchral chapel of the Nemes family (fig. 31), or the parish church of Kunbaja, 1869 (fig. 32). Though the latter was not built in the form represented in the design, this twin-towered hall church with brick walls, being very much in line with Schmidt's concept, is the forerunner of Steindl's Erzsébetváros parish church in Budapest (1895–1901). 32 plates in the album are designs for the New Town Hall of Pest. From 1868 to 1870 Steindl prepared four sets of drawings, ranging in style from Gothic to different varieties of the Renaissance (fig. 33–34). The architect did his best to build a Neo-Gothic town hall, yet eventually he yielded to pressure from the municipal authorities, or rather, to the general predilection for the Italian Neo-Renaissance. (For the history of the New Town Hall of Pest, see J. Sisa: *A pesti Új Városháza. Ars Hungarica*, 1983/2 pp.251–268.) In the following years Steindl designed Neo-Renaissance structures. The only domain where he could build Gothic was the restoration of medieval churches and castles – 'to build' because at that early stage in the history of the protection of monuments in Hungary the borderline between building and restoring was still blurred. The first major undertaking of this kind was the conversion of the ruinous Vajdahunyad Castle in Transylvania into a royal residence, which involved sumptuous interior decoration – a project comparable in Europe with Pierrefonds or the Wartburg. In 1870 Steindl was assigned to carry out the restoration (fig. 35), but work stopped in 1874 still before it was completed. He had to wait another ten years before he had the opportunity to build a really magnificent Neo-Gothic edifice, the Hungarian Parliament House in Budapest (1884–1904).

A gödöllői műhely, a szövőiskola első munkáit mintha különös balsors kísérte volna. Körösfői-Kriesch Aladár Jó kormányos és Család című szőnyegei elégték a milánói kiállításon, illetve a Család újraszőtt változata Ferenc József halála után Schönbrunnból került ismeretlen helyre.¹ Nagy Sándor művészi és életprogramot megfogalmazó szőnyege, a Fogadalom eltűnt. A magyar mitológia első faliszőnyeg feldolgozásai közül az Attila hazatérése a vadászatról és legegységesebb, legdekoratívabb gobelinje, a Sakuntala szintén az eltűnt vagy lappangó művek közé tartozott. Annál nagyobb öröm, hogy három, a gödöllői művészek legjelentősebb szőnyegei közül Körösfői-Kriesch Család, Nagy Sándor Attila hazatérése a vadászatról és Sakuntala című faliszőnyegei eredeti állapotukban, illetve kivitelezőjük, Belmonte Leo által újraszöve megvannak Belmonte Franciaországban élő leszármazottainál.²

A faliszőnyegek és ezen kívül két bőrmunka felbukkanása Körösfői-Kriesch és Nagy Sándor alkotótársára, Belmonte Leora irányítja a figyelmet, aki legkevésbé ismert alakja a gödöllői műhelynek. Szerénysége a középkori kézműves alázatát, áhítatos együttműködését idézi. Pedig túlzás nélkül állíthatjuk, hogy nélküle ilyen gyorsan és ilyen magas színvonalon nem jöhetett volna létre a gödöllői szövőműhelyt a legelsőkhöz közeli faliszőnyeg-sorozat. Belmonte-tal jelent meg a gobelinteknika Gödöllőn, s Fischhof Jenő után ő vette át Nagy Sándor bőrmunkáinak kivitelezését is. Korábban a Torontálból, Kovalszki Saroltától átvett berendezéseken folyt a munka, Guillaume Margit szötte a kelim és scherrebek szőnyeget. Csomózott szőnyegek is készültek. Undi Mariska visszaemlékezése szerint a szövőiskolában először a keleti csomózás, a varrott szumák szőnyeg és a svéd szövés, majd a torontáli szövés honosodott meg.³

Dénes Jenő Körösfői-Kriesch felkérésének és Nagy Sándor baráti biztatásának tulajdonította Belmonte magyarországi letelepedését. Kriesch „Nagy Sándoron keresztül kapcsolatot keresett annak párizsi barátjával, Belmonte Leoval, akivel még a rue fontaini (!) Julian-iskolában ismerkedett meg. Belmonte egy nyáron P. Tudor-Hart-tal együtt Kriescht Diódon meglátogatta s pár napig együtt festegettek. Az igazi francia gobelinszövést is szeretne volna bevezetni műhelyébe s ezért Belmonte-ot azzal az ajánlattal kereste fel, hogy azt a világhírű párizsi Manufacture des Gobelins-ben tanulja meg és sajátítsa ott el a növényi fonalfestést is, aztán költözzék Magyarországra, Gödöllőre, ahol egzisztenciáját megteremthetné. Belmonte hajlott a terv felé. Kriescht művészileg és személyileg is őszintén tisztelte, Nagy Sándor pedig jó barátja volt, s az ő biztatására a Manufacture-ben a gobelinszövést, az haute lise (!) szövés technikáját megtanulva, 1905-ben Gödöllőn megletelepedett.”⁴

A letelepedés mélyebb okait Nagy Sándor egy másik Julian Akadémián megismert festő és iparművész barátjáról, az angol Tudor-Hart-ról írt monográfiája világítja meg, egyben megerősítve Nagy Sándor korán, már a párizsi tanulóévekben megszülető művészetfilozófiájáról alkotott elképzelést is. „Sándor erős hatást gyakorolt Leora, párizsi tartózkodásuk alatt. Tolsztoj olvasására biztatta, melynek eredményeképp Leot is a szocialista életmód vágya hatotta át.” „Tolsztoj olvasása arra ösztökélte, hogy feleségével Magyarországra utazzon és csatlakozzon egy kolóniához, melynek tagjai egyszerű életre vágytak, saját maguk építették otthonukat, készítették bútorukat és időnként speciális mesterségeket gyakoroltak. Azonkívül mindnyájan hittek az egymás iránti szeretet és jószág kinyilvánításában.”⁵ Alakja jól felismerhető Nagy Sándor Mester hol lakol c. festményén.

Nagy Sándor művészeti elvei kialakulásában Tolsztoj, Schmitt Jenő Henrik olvasása játszotta a legnagyobb szerepet. A hatásuk alatt megszületett művészeti ideált, a l'art pour l'art törekvéseket elvető, társadalmilag is hasznos művészet elképzelését a belső, önmagát tökéletesítő ember eszméje éltette, melyet a jövő jobb társadalma megszületésének feltételeként állított maga és művésztársai elé. Ez az etikai és társadalmi töltésű élet- és művészetideál nagy hatást gyakorolt a családi környezet ellen lázadó fiatal festőre, s nemcsak a családi tradíció által neki szánt pályáról, hanem a portré-festéstől is elfordította, hogy egy számára teljesen új műfajt, technikát tanuljon, s ezzel egy közös célokon munkálkodó alkotó közösség tagjává váljon.

Léo Abraham Abendana-Belmonte 1875. október 30-án született Stockholmban. Apja bankár, fiát is erre a pályára szánta. Belmonte érdeklődése a rajzolás és festés iránt igen korán megmutatkozott. Hatéves korában már portréfestéssel próbálkozott. Később is művészpályára készült, Párizsba ment tanulni a Julian Akadémiára. Párizsban is főleg portrékat festett. A Belmonte család tulajdonában van két tájképe is, mely a La Manche vidékén fekvő Berck tengerpartját ábrázolja. Berck a család kedvelt nyári tartózkodási helye volt. Portréi közül kiemelkedik édesanyja 1890-es években készült feketeruhás mellképe.⁶

Belmonte tanulóideje alatt a Manufacture des Gobelins, és a restauráció alatt hozzácsatolt Savonnerie, a korábbi századok alatt kialakult francia faliszőnyeg tradíció szellemét követte, nem tudott szabadulni a hagyományos formáktól. Jean-Paul Laurens faliszőnyegtervén a középkori tradíciókból merített, míg a plakát területén újtó Jules Chéret rokoko példaképet követ Négy évszak című gobelinjén. Egymás után készültek a festmények után másolt kardonok, így az 1900-as világkiállításon igen nagyra értékelt Költő és szirén, melyet Gustave Moreau festménye nyomán kiviteleztek (1899).⁷

Mégis a Manufacture des Gobelins-be való beiratkozás volt az a döntő lépés, mellyel Belmonte bekapcsolódott az 1890-es éveket meghatározó művészeti mozgalmakba. Az iparművészet, ezen belül elsősorban a faliszőnyeg és üveglablak főszerepet játszott az új dekoratív művészet kibontakozásában, a művészek részben általa szabadultak meg a historizmus és az akademizmus megmerevedett formáitól. Jan Verkade írja a korszak törekvéseiről: „Le a táblakép festészettel... Falakat, falakat, hogy szépítsünk. Nincs többé festmény csak dekoráció.”⁸ A Nabi mesterek közül többen foglalkoztak faliszőnyeg, üveg és üveglablak tervezéssel. A dekoratív, szintetikus elvek jegyében alkotó csoport a korábbi korok faliszőnyeg művészetében nemcsak formai előképet látott – jóllehet művészetük számos formai jegye ide vezethető vissza – az egyiptomi, görög, bizánci vagy középkori művészet monumentális alkotásaihoz hasonlóan a faliszőnyeg a múlthoz, az ősi egyszerűséghez, nagysághoz való visszatérés követendő példaként jelent meg.

1890 és 95 között készült faliszőnyegek, Emile Bernard, Paul Ranson és mindenek előtt Aristide Maillol munkái, melyek közül a legtöbb nem hagyományos technikával, hanem vászonra, hímzéssel készült, megújították Franciaországban a műfajt. Maillol inspirálta Rippl-Rónait is első hímzései megalkotásában.⁹ A francia szecesszió szimbólikus jegyei Rippl-Rónai Józsefnél egy faliszőnyeg kompozíción érezhetők a leginkább. Rippl-Rónai a breton kálváriák egyszerűségét és nagyságát példaként maga elé állító gauguini szintézist a Nabi mesterek módján dekoratív formává szelídítette a Krisztus születése és halála című gobelinjén.

Amikor Nagy Sándor Belmonte-ét a gobelin technika megtanulására biztatta, nem a Nabi mesterek példája lebegett a szeme előtt, a hangsúly a klasszikus technika elsajátítására esett. Az elsősorban elméleti kiindulású Nagy Sándor „élet-művészet”, „teremtő ember”-eszményét társadalomreformeri elképzelések formálták, de erősen hatott rá a ruszini hagyomány-őrző kézműves szemlélet is.¹⁰ Körösfői-Kriesch előtt is elsősorban William Morris Merton Abbey-beli és az északnémet Scherrebek szövőiskolájának példája lebegett. A scherrebeki

iskola a gödöllőiek előtt szintén ismert skandináv példák nyomán létrejött, a helyi háziipari hagyományokat felélesztő szövőműhely volt. Dolgozott itt többek között Otto Eckmann, Hans Christiansen, August Endell, Heinrich Vogeler.¹¹ Témaválasztását és erősen grafikus előadásmódját tekintve Vogeler Csipkerózsika (1899) című romantikus középkori rekvizitumokat megőrző, de díszítőelemeiben már szecessziós faliszőnyege Walter Crane első, Morris műhelye számára készült, Grimm mese inspirációjára született faliszőnyegével együtt, előképe lehetett a Tündér Ilona című gobelinnek. Zichy István ugyanerre a témára készült faliszőnyege ugyanakkor a svédek geometrizáló felfogásához áll közelebb.

Mégsem lehet véletlennek tekinteni, hogy Belmonte első, Magyarországon szőtt szőnyege a gödöllői és a Nabi-mesterek által egyaránt kedvelt család témakörhöz csatlakozik, s a gödöllői telepet vezető mesterek programadó művei közül Kriesch Jó kormányosa és Nagy Sándor Fogadalom című faliszőnyegének leboruló nőalakja is a faliszőnyeg dekoratív, monumentális műfajában készült el.

Egy Belmonte Leo műveit a felesége által összeállított lista szerint első magyar vonatkozású műve 1903-ban készült: feleségét, Marguerite-ot magyar ruhában festette le. 1904-ben készült a Diódon megismert tolsztojánus Boér Jenő portréja, aki Franciaországban is többször járt náluk.¹² Ez évből több bőrmunkát is felsorol a jegyzék, de közelebbi meghatározás, méret és technika jelölése nélkül. Valószínűleg a Magyar Iparművészetben is megjelent vésott és festett bőrtárcák és vánkások, valamint egy háromrészes ellenző rejtőzik az összefoglaló felsorolás mögött.¹³ Velük egy időben készülhetett egy, a Belmonte család birtokában maradt bőrdoboz és kottatartó.¹⁴ A karácsonyi kiállításon bemutatott, Nagy Sándor tervezte bőrmunkákról a következőket írta Lyka Károly: „A tervek ... bőrre termettek, s úgy vonalukban, mint színükben kiválóak.” A metszett vonalon érződik „a kéz szabad gesztusa, az érzéssel való húzás.”¹⁵ A bőrdobozt stilizált virágok és állatok, hosszúsírmú virágok és pillangók díszítik. Belmonte hajlékonyan és könnyedén követte Nagy Sándor grafikus rajzát, érvényre juttatva az anyag szépségét, puhaságát.

Belmonte családjával 1905 őszén telpedett le Gödöllőn. 1906-ban épült fel a Medgyaszay István által tervezett iker-műteremház, melynek egyik részét ők lakták. A jelentős pénzüsszeget igénylő befektetéshez Belmonte régi barátja, a Mainzban élő Edouard Frank adott segítséget mindkettőjüknek. Támogatásáról Nagy Sándor is megemlékezik.¹⁶ 1903-ban Belmonte megfestett Madame Frank portréját, Nagy Sándor ex librist készített Edouard Frank számára.¹⁷

Belmonte Leo szinte boszorkányos gyorsasággal dolgozott. Már letelepedése évében elkészült a Körösfői-Kriesch kartonja nyomán szőtt gobelin, az Ilka és a gyermekek, melyet inkább Család címen ismerünk.¹⁸ A gobelint 1918-ban újra szötte. Az Ilka és a gyermekeket az 1905-ös karácsonyi iparművészeti kiállításon mutatták be. A Magyar Iparművészet kritikusa a kiállítás legkiemelkedőbb darabjai között említi: „Kriesch Aladár egyike művészeink leg-erősebb, hajthatatlan egyéniségeinek... Szerencsére akadt rokonlelkű művészember, Belmonte Leo, aki gobelinjében tüvel és fonállal híven valószínűsította meg gyönyörű idilljét, amelyben a vonalak és színek nyugodt összhangban egyesülnek.”¹⁹ A gobelin a milánói kiállításon Nagy Sándor és Medgyaszay István közösen tervezett enteriőrjében függött.

Ez a gödöllői családcentrikusságot érzékletesen megjelenítő gobelin Körösfői-Kriesch Aladár egyik legfranciásabb műve. A Nabi-mesterekhez közelíti a témaválasztáson túl az érzelmi hangoltság, a vonalvezetés zeneisége. Az anya gazdag redőzetű, a testet szinte eltüntető, lapos színfoltta stilizáló ruháján a ráncok szinte önálló életet élnek. Az összefogott előadásmód, az erős stilizálás és az áhítatos hangulat Maurice Denis művészetét idézi.²⁰ A színharmonia finomsága, elsősorban a nő-alak és a bordűr megfogalmazása is a Nabi mesterekéhez mérhető.

1906-ban készült a Jó kormányos, mely ma is lappang.²¹ Megvan viszont az 1908-ban Nagy Sándor kartonja nyomán kivitelezett Attila hazatérése a vadászatról című csomózott szőnyeg.²² A faliszőnyeg, ahogy ez a fennmaradt fotókról is látszott, erősen grafikus jellegű. A figurákat merev, hieratikus pózban állítja elének. Az elbeszélő jellegű jelenet és a dekoratív keretdísz kettősségét feloldja a szőnyeg egységes barna színharmóniája, melyet piros, zöld színek élénkítenek. A szőnyeg a kis méret ellenére monumentális hatást kelt.

Nagy Sándor egyik legharmónikusabb, legegységesebb gobelin-terve, a Sakuntala, melyen indiai mesét dolgozott fel szintén megvan, vagy az eredeti, vagy az 1918-ban újrászőtt változat.²³ A Sakuntala Körösfői-Kriesch Kassandrájával egy évben készült.²⁴ A faliszőnyeg Kalidásza Sakuntala című drámájának egy mozzanatát, a király és Sakuntala elválását fogalmazta meg. A lány körvonalrajzú nőalakok, az erősen stilizált növényvilág bemutatása dekoratív-szintetizáló. Nagy Sándor sok színt használt, melyeket egységes mályvaszín tónussal hangolt össze. Az említett listában szerepel még a Tündér Ilona című gobelin is, mely Körösfői-Kriesch kartonja nyomán készült.²⁵ Fennmaradt egy fotó is, melyen Belmonte szövi a ma ismeretlen helyen lévő gobelint.

Belmonte nem hagyta abba a portré-festést sem. 1907–1908 között készült fia fára festett portréja. A Magyarországon készült kép technikája és a megjelenítés módja a gödöllőiek bensőséges hangulatú portréművészetével mutat szoros kapcsolatot. Ekkor készült Körösfői-Kriesch Aladár Belmonte portréja is. Belmonte erdős háttér előtt áll, Kriesch meghitt jellemképet fest róla.²⁶

Az első világháború kitörése hazatérésre készítette a Belmonte családot. Július végén indultak, s nehéz és kalandos úton jutottak haza. „Fájdalmasan búcsúztak tőle a gödöllőiek. A műhely elvesztette legerősebb támaszát s a jövő nem sok jót ígért” – írta Dénes Jenő.²⁷ Belmonte számos tanítványt nevelt fel maga körül: Boér Lenke, Undi Carla, Frey Vilma és Rózsa elutazásakor már önállóan dolgoztak.

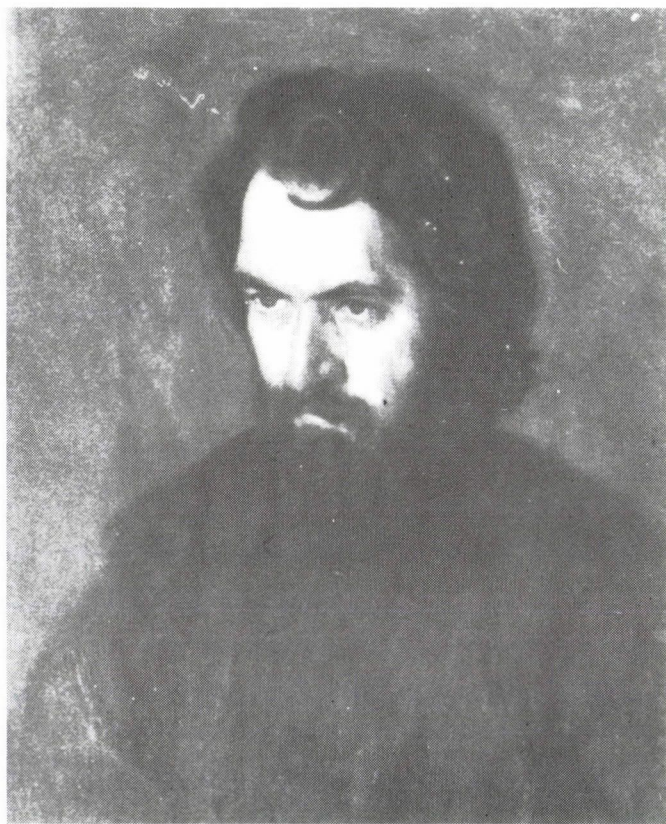
Franciaországba visszatérve, úgy tűnik, Belmonte is irányjelző nélkül maradt. Számos korábbi tervet újrászőtt és sok restauráló munkát vállalt. Hazatérésekor a Nabi mesterek már más területen dolgoztak, visszafordultak a festészethez, illetve a szobrászathoz. A Manufacture des Gobelins pedig folytatta a festmény-faliszőnyegek sorozatát. Az ekkor már Gustave Geffroy által igazgatott intézmény megújulása csak annyi volt, hogy most Odilon Redon, Monet, van Gogh műveket is átírtak gobelinre. Adolph Willette, Félix és Pierre Bracquemond továbbra is festményszerű kompozíciókat tervezett. Jan Veber illusztrátor Meseszőnyege (1913) hasonlíthatatlanul gyengébb színvonalat képviselt a gödöllői mesterekénél. Nem is lehet Franciaországban kiemelkedő mestert említeni az 1930-as években feltűnő Jean Lurçat-ig.²⁸

Belmonte is ismert művészek nyomán készít új faliszőnyeget, de nem festményeket, hanem grafikus, dekoratív kompozíciókat választ. Franciaországban készült művei közül ismertté vált az International Society őszi kiállításán bemutatott Circé, mely Edmund Dulac rajza nyomán készült 1914-ben.²⁹ Dulac rajzművészetének jellegzetes, a preraphaelita ártatlan nő-ideált némi keleti misztikával vegyítő nőalakja dekoratív háttér előtt jelenik meg. Circét két párdúc veszi körül, a tenger és a fa rajza összefogott, dekoratív. Hangvételnél nem képp emlékeztet Manzana-Pisarro keleti témájú faliszőnyegeire. A Circe-témát 1918-ban is feldolgozta. Szintén Dulac-grafika nyomán készült a Danae és az aranyeső c. gobelinje (ismeretlen helyen).

Az Angliában igen népszerű francia művész rajzainak faliszőnyegre való átírása is mutatja, hogy Belmonte hű maradt a szecesszióhoz. 1915-ben Chéret kartonja nyomán kanapé és fotel borítót készített. 1918-tól több munkáján is a japanizáló szecesszió hatása volt érezhető. A hullám elnevezésű faliszőnyeg elsősorban a morrisi hagyományt követte. A témakö-



37. A Belmonte család autójában

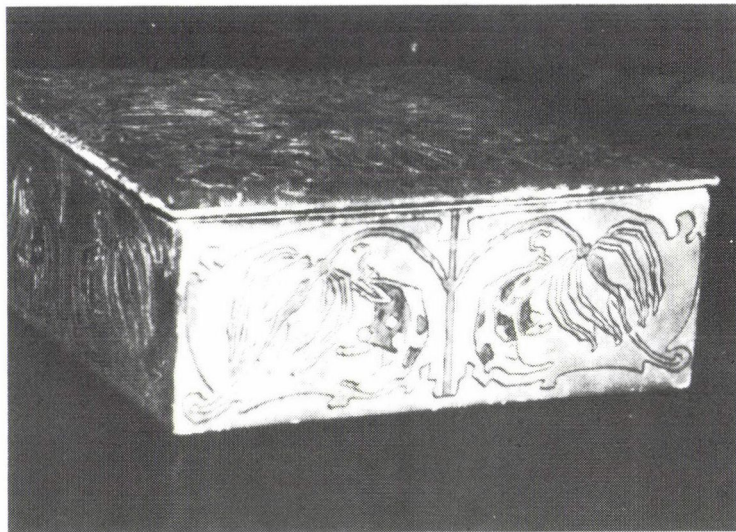


38. Belmonte Leo (Boér) Jenő, 1904.

39. Kriesch Aladár — Belmonte
Leo: Ilka és gyermekei, 1905.



40. Nagy Sándor — Belmonte
Leo: Bőrdoboz, 1904.



41. Kriesch Aladár: Tájkép

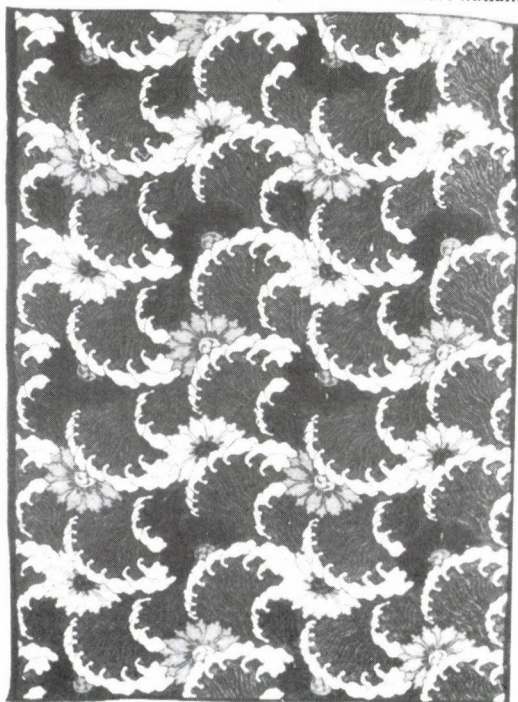




42. Kriesch Aladár gúnyrajza: Le pharisien et le publicain

le pharisien et le publicain
 dessiné à mon ami
 Leo Belmonte -

43/a Belmonte Leo: A hullám



43/b Maurice Denis: Tapétaterv, 1893.



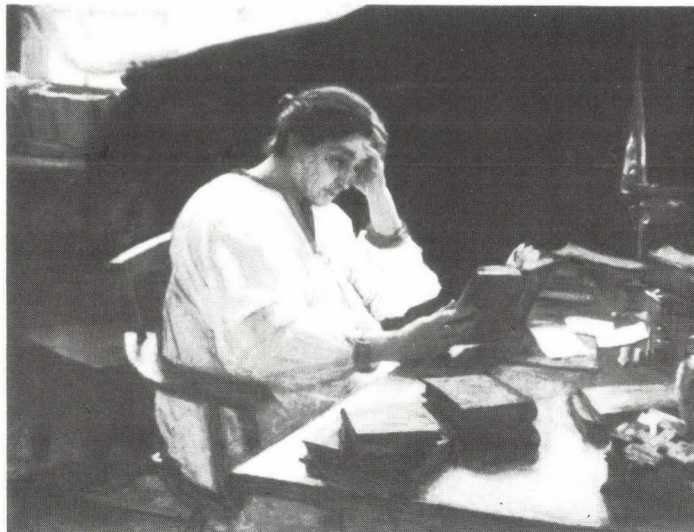


44. Edmund Dulac — Belmonte Leo: Circé, 1914.

45. Nagy Sándor: Ex libris Dr. Eduard Frank részére



46. Belmonte Leo: Madame Belmonte portréja



zösség alapján ez Maurice Denis 1893-as, hasonló motívumot feldolgozó tapétatervével is összevethető, melyen minden illuzionizmust elkerült.³⁰ A végsőig kimunkált motívum dekoratív sormintává alakul a felszínen. Fotelt és párnát is készített „japán rajz után”.

Utolsó nagy munkája az egykori Julian Akadémia-beli társ, Tudor-Hart nagyméretű, Ádám és Éva a paradicsomban című kartonjának kivitelezése volt. Ezen dolgozott 1956-ig, haláláig. A háttér gazdag és aprólékosan kimunkált gazdag növényi és állati dísz a középkori falikárpitok hatását mutatja. A ma a torontói múzeumban látható faliszőnyeg, naturalizmusát és erős színeit tekintve, eltér a korábbi munkák összefogott, dekoratív szín- és formakezelésétől.

A Belmonte család több művét is őrzi a gödöllői mestereknek, Körösfői-Kriesch Aladár tájképeit, Nagy Sándor és Raáb Ervin grafikákat, s a gödöllőiekhez baráti szálakon kapcsolódó bécsi portréfestő, Tom von Dreger egy portréját.

JEGYZETEK

1. DÉNES Jenő szerint a Család megmenekült a tűzvészből és a Jó kormányos című gobelinnel együtt Ferenc József halála után tűnt csak el. DÉNES J.: Körösfői-Kriesch Aladár. Bp., 1939. 79.

2. Itt szeretnék köszönetet mondani Remsey Gábornak, aki felhívta a figyelmemet a Belmonte család birtokában levő művekre. A család birtokában van egy jegyzék is, mely Belmonte műveit sorolja fel méret és technika megjelölésével.

3. UNDI M.: Körösfői-Kriesch Aladár és a magyar szőnyeg. Magyarság, 1930. november 29. Árjegyzék. Bp., é. n.

4. DÉNES J.: i. m. 75–76.; Dénes Jenő a növényi fonalfestés meghonosítását is Belmonténak tulajdonítja. Más adatok szerint Frey Rózsa hozta magával a technikát Svédországból, amikor Körösfői-Kriesch ösztöndíjjal 1913-ban küldte. A Frey család tulajdonában van egy norvég növényfestési kézikönyv is: Hilde Christensen: Laerebok i farving med planter. Kristiania, 1908.

5. Mac GREGOR, A. A.: Percyval Tudor-Hart. London, 1961. 56.

6. Belmonte Leó: Édesanyja portréja, olaj, vászon, 48x45 cm. Párizs, magányűjtemény.

7. A korszak faliszőnyegművészetéről ld. JARRY, M.: La Tapisserie des origines à nos jours. Hachette, 1968; Wandteppiche des 20. Jahrhunderts. Hermer, München, 1974.

8. VERKADE, J.: Le Tourment de Dieu. Idézi JARRY, M.: Wandteppiche ... 38.

9. Rippl-Rónai József Emlékezései. Bp., 1911, 41.; Judith Cladel írja Rippl-Rónairól, hogy a banyuls-i kis háziműhely, ahol parasztlányok kiviteleztek Maillol terveit inspirálta hímzések készítésére. Idézi JARRY, M.: Wandteppiche ... 42.

10. Részlet Nagy Sándor Lyka Károlyhoz írt leveléből. Veszprém, 1904. október 31. MDK—C—I—17/1339; NAGY S.: Átmenetek a nagy életközösségbe. Bp., é. n. 4.

11.1.: JACOBSEN, J.: Prospekt des scherrebeker Kunstwebschule in Scherrebek. Schleswig-Holstein. Tondern, 1901; MIHALIK J.: Az Iparművészeti Múzeum tavaszi nemzetközi kiállítása. Magyar Iparművészet 1897/98, 280–3.

12. Belmonte Leó: Boér Jenő. O., v., 54x45 cm, Asnières, a Belmonte család tulajdona.

13. Magyar Iparművészet, 1904. 26. 27.

14. Nagy Sándor—Belmonte Leó: Doboz. Bőr, vésett és festett, j.b.l. NSL, j.b.l. LB. 21x22 cm, m: 7,2 cm. Párizs, a Belmonte család tulajdona; Nagy Sándor—Belmonte Leó: Kottatartó. Bőr,

15,5x40 cm, Párizs, a Belmonte család tulajdona. Ez utóbbi reprodukálva: Magyar Iparművészet. 1904. 67.

15. LYKA K.: A karácsonyi kiállítás. Magyar Iparművészet, 1904. 67.

16. G. J. Előszó Nagy Sándor Az élet művészetéről című könyvéhez. Bp., 1911.

17. Egy példánya szintén a Belmonte család birtokában van (Asnières).

18. Körösfői-Kriesch Aladár—Belmonte Leó: Család. Gobelin, 59x123 cm. Asnières, a Belmonte család tulajdona; Belmonte műveinek jegyzéke: 1905. Gobelin d'après un carton d'Aladar Ilka et les enfants. Vendu au roi de Hongrie, brulé à Milan 3/40; 1907 répétition de Ilka et les enfants, vendu au roi de Hongrie.

19. Z. K.: A karácsonyi iparművészeti kiállítás. Magyar Iparművészet. 1906. 164–165.

20. Vö.: Maurice Denis: Le verger des vierges sages. 1893. o., v. 105x104 cm. Magántulajdon.

21. Dénes Jenő szerint csak 1907-ben készült. DÉNES J.: i. m. 77.; Belmonte műveinek listája szerint: 1906., Gödöllő, Gobelin a Jó kormányos 2 1/4 m² vendu au roi de Hongrie (brulé à Milan).

22. Nagy Sándor—Belmonte Leó: Attila hazatérése a vadászatról. Csomózott szőnyeg, 85x150 cm. Asnières, a Belmonte család tulajdona; A lista szerint: 1908, Savonnerie, carton Sándor Attila 1 1/2 m².

23. Nagy Sándor—Belmonte Leó: Sakuntala, 1909, gobelin, 68,2x105 cm. j.j. SNL bf csigajel, Asnières, a Belmonte család tulajdona. A lista szerint: 1909. Gobelin carton Sándor Sakuntala 2/3 m² donné à Eugène Bloch.

24. 1909, Gobelin carton Aladar Kassandra 1 1/2 m² vendu à dr. Kohner Budapest. (Ma az Iparművészeti Múzeumban.)

25. 1912, Tündér Ilona carton Kriesch Aladár, gobelin vendu au roi de Hongrie. CA 5 m².

26. Körösfői-Kriesch Aladár: Belmonte Leó portréja. Olaj, vászon, 105x52 cm.

27. DÉNES J.: i. m. 143.

28. JARRY, M.: La Tapisserie ... 303.

29. E. Dulac—L. Belmonte: Circé. gobelin, 180x200 cm Párizs, magántulajdon; Reprodukálva: The Studio 1915, Vol. 63, 299.

30. Belmonte Leó: A hullám. 123x92 cm Asnières, a Belmonte család tulajdona; vö. Maurice Denis: Tapétaterv, 1893.

Katalin Geller: Les chefs d'oeuvre de l'atelier de Gödöllő à Paris. Léo Belmonte

Les tapisseries tissées à Gödöllő semblent être poursuivies par la malchance au commencement de notre siècle. Les tapisseries de Körösfői-Kriesch portant les titres *Le bon gouverneur* et *La famille* ont été brulées lors de l'exposition mondiale de Milan. *La famille*, refaite, propriété de l'empereur est perdue, paraît-il, après sa mort, et ne décore plus le château de Schönbrunn. L'une des premières tapisseries de Sándor Nagy évoquant le sujet préféré de la mythologie hongroise, *Le retour de la chasse d'Attila* et sa tapisserie la plus décorative représentant un conte hindou, la *Çakuntala*, ont été considérées comme perdues. Il y a un an, ces trois pièces ont été retrouvées en France avec deux traveaux de cuir, dans la collection privée de la famille Belmonte.

Cet événement attire l'attention sur l'oeuvre de Léo Belmonte qui les a réalisés d'après les projets des maîtres du groupe de Gödöllő. Personnage moins connu, modeste comme un artisan du Moyen Age, accepta d'emblée l'esprit de la communauté de Gödöllő dont les membres suivaient l'exemple de William Morris. C'est grâce à ces pièces réalisées de très haut niveau que le tissage de Gödöllő s'est retrouvé parmi les premiers en Hongrie.

Léo Belmonte est né le 30 octobre 1875 à Stockholm. Il faisait ses études à Paris et à l'Académie Julian, où il a fait la connaissance de Sándor Nagy imprégné des idées du tolstoïanisme. C'est sous l'influence de Sándor Nagy et Aladár Kriesch qu'il s'est mis à l'étude du tissage dans la Manufacture des Gobelins à Paris, puis en 1905 il est parti pour la Hongrie et s'est installé à Gödöllő avec sa famille. Les artistes de cette colonie travaillaient dans l'esprit de l'art synthétique, ils avaient pour but „la révolution intime”.

Après l'éclatement de la première guerre mondiale, Léo Belmonte et sa famille repartirent pour la France. C'est là qu'il réalisa une tapisserie dite *Circé* d'après le dessin d'Edmund Dulac, ainsi que les cartons de Chéret. Jusqu'à sa mort qui eut lieu en 1956 il travailla sur son *Adam et Eve au paradis* dont les cartons avaient été dessinés par un peintre anglais, P. Tudor-Hart, élève, lui- aussi, de l'Académie Julian.

1926-ban egy fiatal magyar szobrász érkezett Párizsba, természetesen nyelvtudás és pénz nélkül, még ajánlólevele sem volt senkihez. Azt nem tudta, hogy mit remélhet Párizsban, abban viszont biztos volt, hogy Budapesten semmit. Járt a hát az utcákat, mígnem felfigyelt egy felíratra: „On demande des sculpteurs.” Annyit azért tudott franciául, hogy ezt megértette. Így lépett be segédnek Le Mercier műhelyébe.¹

Tipikus történet. Mióta magyar szobrászat létezik, oly sok hasonló eset játszódott le, hogy már-már törvényszerűnek véljük. Az évszámok és a munkát adók változnak, a művész szegénysége és elszántsága nem. Hogy mennyien kallódtak el, arról nincs adat, de már az is csodálkozásra késztető, hogy hányan tudtak megkapaszkodni – akár csak ideig-óráig, akár végérvényesen –, és hogy voltak, akik eljutottak a világhírig.

Bár a Párizs-járás a 20. században folyamatos és szinte kötelező egy Kelet-európai művész számára, van különbség a századelőn odasereglő magyarok és a húszas évek első felében szerencsétpróbálók között. A századelőn a tudásvágy a sarkallóerő, a modern művészet megismerése a cél, a 20-as években ehhez nagyon erősen társul a teljesen kilátástalan magyarországi helyzet, az a szegénység, amelybe az ország a háború után került, és amelyben egy pályakezdő szobrász semmiféle munkát sem remélhetett. A megelőző korszak ünnepelt, sokat foglalkoztatott mesterei sem jutnak ekkor megrendeléshez, így részben külföldre mennek, részben ipari vállalkozásokba fognak, amelyek nem mindig nevezhetők iparművészetinek.

Telcs Ede 1920-ban átmenetileg Hollandiában telepszik le, és bár két év múlva hazajön, régi népszerűségét már nem nyeri vissza, 1929-től a herendi porcelángyár művészeti tanácsadója lesz. Kallós, Pásztor, Medgyessy egyaránt tervez a hódmezővásárhelyi majolikagyárnak. Ligeti Miklós, aki – mint császári és királyi udvari szobrász – a háború előtt az uralkodócsalád tagjainak portréit készítette, 1920-ban Angyalföldön „Művészi Kerámia” néven műhelyt nyit, ahol magyaros díszítésű használati tárgyakat, csempéket és történelmi figurákat ábrázoló kispasztikákat gyártanak. Fő tevékenységét tehát jó érzékkel teszi át a lakásdíszítés területére. Bár jelentős angol és amerikai megrendeléseket is kap, anyagi gondok miatt öt év múlva mégis be kell zárnia üzemét.² Vedres Márk – aki egész életében különféle vállalkozásokból élt (koksüzem, baromfifarm, régiségkereskedés stb.)³ –, a 20-as évek elején még dolgozik a Magyar Művészeti Műhely-nek, majd hosszú időre ismét Olaszországba megy. Maróti Géza a 20-as évek második felében Amerikában él. De a legjellemzőbb a svájci származású Zutt Richard távozása, aki 1912-től élt Magyarországon, és mindig hallatlanul rugalmasan alkalmazkodott a lehetőségekhez. 1917-ben alapított Magyar Művészeti Műhelye a háborús konjunktúrát kihasználva az iparművészet minden ágában mindenféle igényt ki tudott elégíteni. Ő és tanítványai drága anyagokkal dolgoztak egy olyan keverék stílusban, mely egyaránt produkálta a historizmus és a szecesszió bizarr, formahalmazozó, a művészet és a nem-művészet határán álló ötvöstárgyait, de futurista divatrajzokat is.⁴ A 20-as évek elején azonban ő is feladja. 1925-ben búcsúkiállítás rendez, melynek katalógusában maga írja, hogy most, amikor „ez a szép ország ... oly igen nagyon elszegényedett” úgy érzi, át kell adnia a helyet a magyar művészeknek, és ő elmegy Németországba.⁵ Így aztán érthető, ha a pályakezdők eleve külföldön próbálnak szerencsét. Annál is inkább, mert nemcsak az anyagi helyzet, hanem a szellemi közeg is kilátástalan Magyarországon.

A művészeti élet a háború után lassan indul be. Magyarország tüntetően nem vesz részt az 1925-ös párizsi világi kiállításon, annak ellenére, hogy kapott meghívást. Hivatalosan anyagi

okokra hivatkoznak, arra, hogy szegények vagyunk, nincs amivel méltó módon szerepelhetnénk, valójában azonban szolidárisak vagyunk a németekkel, akiket a franciák nem hívtak meg. Hiszen az 1900-as párizsi világkiállítás előtt sem volt kész anyagunk, de a magyar művészeti élet vezetői jó érzékkel és felelősséggel ismerték fel a történelmi pillanatot, ezért megbízásokkal ösztönözték és így megteremtették a korszerű magyar iparművészetet. A 20-as évek közepén ez nem történik meg. Magyarország végérvényesen elmarad a modern művészet mozgalmaitól, és kialakul az a magatartás, mely távolról és fölényesen ítélkezik, anélkül, hogy valójában ismerné azt, amit elítél. A „minden túlzástól mentes modernség” – melyet követendő célként a hivatalos kritika oly önhittén hangoztat – már nemcsak konzervatív, hanem reakciós is. A magyar művészet végzetesen elválk az európai művészetnek még a másodvonalától is.

Ilyen körülmények között a fiatalok francia orientációja már önmagában is jelentős tett. Az 1928-as párizsi Salon d'Automne-on 18 magyar művész vesz részt, főleg használati és dísz tárgyakkal, textilekkel, fotókkal (Szabó György, Kiss Pál, Fehér Pál, Csáky József, Miklós Gusztáv, Beöthy István, Blattner Géza, Révai Éva, Landau Erzs, Miklós Jutka, André Kertész stb.).⁶ Ha hozzájuk számítjuk a Párizsba sereglő festőket, világossá válik, hogy itt van egy új generáció, mely ugyanolyan sokra hivatott, mint az előző – de ma már tudjuk, hogy ezt a hivatását nem tudta teljesíteni. Ha van a magyar művészetnek „elveszett nemzedéke”, akkor ők azok.

Mert nemcsak az indítóokok eltérőek a két generáció között, hanem nagy a különbség a lehetőségek és a további sorsok között is. Több-kevesebb idő után legtöbben hazajönnek. Akit nem személyes okok, azt a háború kitörése késztet döntésre, amely a magyarok számára mindig három alternatívát ad: belépni a francia hadseregbe, fogolyként internálótáborba kerülni, vagy hazajönni. A szobrászok közül az első világháború idején Csáky József és Miklós Gusztáv, a második idején – többek között – Beöthy István és Vörös Béla maradnak kint. Nekik lett esélyük arra, hogy esetleg a nyugat-európai művészettörténetírás is számon tartja őket.

A századelőn Párizsban járt magyar festők a művészet fő áramára figyeltek, és hazatérve forradalmat hoztak a magyar művészetbe. A szobrászoknak ez már kevésbé sikerült. Párizsi tanulmányaikat – elsősorban Rodin hatását – hamar túlhaladta az idő, így a hazai művészetben ez kevés nyomot hagyott. Hazatérve munkásságuk rövidesen beilleszkedett az akadémizmusba (Ligeti, Gárdos Aladár, Betlen Gyula, Pásztor János stb.). Az avantgarde közelsége inkább riasztóan hatott (Ferenczy Béni), az igazi, nagy inspirációt a Louvre adta (Medgyessy). A 20-as évek generációjával még rosszabb a helyzet. A modern művészet már nem egyetlen helyen formálódik, Párizs egy időre elveszti irányadó szerepét. A magyarokat az Ecole de Paris, majd az átalakuló Abstraction-Creation (1931) heterogén művészeti törekvései fogadják, amelyek az ő számukra mégis hihetetlenül merész újításoknak tűnnek. Nincs olyan vezérlőcsillag, mint a századelőn Cézanne, Rodin vagy Matisse, és most már nemcsak a szobrászok, hanem a Párizsból visszatérő festők sem tudják áttörni a hazai művészeti élet megcsontosodott közegét.

Mi várt egy magyar szobrászra Párizsban a 20-as évek közepén? A köztisztviselőben álló mesterek (Maillol, Bourdelle) a megelőző korszakhoz tartoznak, munkáik ekkor már nemesen konzervatívak. Archipenko már 1921-ben áttelepült Berlinbe, majd elhagyott Amerikába, miközben művészetének hatása egész Európában továbbgyűrűzött. Ez azonban már nem az avantgarde nyugtalanító, kiöblösítő erejű formateremtése, hanem egy problémátlanabb, az ellentéteket inkább elsímító, mint kiélező, statikusságba hajló, a tetszetőséget kereső formavilág. A magyarok az egykori kubistákra tekintenek mint példaképekre, de maga a kubizmus már leszálló periódusában van, egy félabsztrakt – félfiguratív, kicsit felületes stílussá

alakulva át. A tanácstalanság iskolapéldáját adják a nyugtalan Gárdos Miklós munkái,⁷ aki néhány éves külföldi útja során mindent kipróbált az expresszionizmustól az art decoval rokon posztkubizmusig – sőt konstruktivista hatások is érezhetők egy művében –, hogy hazatérve, rövidesen behulljék az ismeretlenségbe. Nincsenek tiszta képletek, valami nagy stílus-egyveleg kavarg, mely egy-egy műben is többféle, egymással ellentétes törekvést is ötvözhet. Az art deco ennek egyszerű gyűjtőfogalma, és a magyar művészek többféle kényszerűségből is ehhez az irányzathoz kapcsolódnak. Elsősorban a megélhetésük miatt.

Az art deco hűvös eleganciája nagyvonalúan egyesíti a múlt művészetének – elsősorban az egzotikus (távol-keleti, egyiptomi, néger) – tradícióit a stilizált moderniséggel. A formák artiztikusak, a felületek behízelgőek; a frivoll szépség mögül kihull a szecesszió szenvedélyessége, de az avantgard dinamizmusa is. Ez a stílus biztos formákat és meghatározott motívumkészletet kínál, mely az anyagok és a megmunkálás igényességével párosulva világosan jelöli meg, hogy mit kell tennie a művésznek. Az adott formakészlet drágább és olcsóbb anyagból egyaránt kivitelezhető, az art deco – művészi csúcspontján túljutva – azt hirdeti, hogy a luxus mindenkié. Ezt a luxust a legmagasabb szinten elégti ki Csáky és Miklós Gusztáv. Ők még a századelőn érkeztek Párizsba, és a nyomor, majd a háború évei után a 20-as évek közepén már befutottnak tekinthetők. Ekkor a híres Doucet-villa – az art deco egyik reprezentáns összművészeti alkotása – számára dolgoznak (1927),⁸ az újonnan jöttek azonban a „tömegtermelésbe” kapcsolódnak be. A kerámia, üveg, kisbronz, fa, elefántcsont art deco kispasztikák nagy mennyiségben készülnek, nagy cégek, áruházak, galériák rendelik sorozatban ezeket a lakádszettek, lakberendezési prospektusok hirdetik őket. A magyar művészek a francia előképek nyomán (Barrière, Pompon stb.) hamar megtanulják a stilizálásnak ezt a módját, hiszen sokan végeztek az Iparművészeti Iskolán Simay növendékeként, aki ehhez jó alapot adott. Az art deco – orientációját és főleg minőségét tekintve – bármilyen széles skálájú volt is, abban a tekintetben mégiscsak stílus volt, hogy kialakított bizonyos normákat, az ízlésnek és a formaadásnak egy jól meghatározott módját, amely minden kezdő művész számára biztos irányt adott. A „szobrász” és a „kispasztikus” fogalma akárcsak a századfordulón, most is elkülönül egymástól, és aki művésznek készül, az természetesen a „nagy” művészetről ábrándozik, ezt a mégoly színvonalas dísz tárgy készítést lenézi. Megélni azonban ebből lehet. Vörös Béla, aki Rippl-Rónai ajánlólevelét viszi magával Maillolhoz, végülis elefántcsont faragásból él meg. Beöthy István kezdetben kerámiákat készít, és ezekkel szerepel a kiállításokon. És van olyan művész, akinek a nevét éppen ezek az art deco kispasztikák tartották fenn. Keleti Sándort mi nagyon kevésbé tartjuk nyilván, csak úgy, mint aki állatfiguráival elindította Herenden 1924-ben a porcelán kispasztikák sorát. Alexander Kelety viszont, aki Párizsban a híres Goldscheider-cégnek készített bronz és elefántcsont szobrocskákat, rangos art deco művészként szerepel az irányzatról szóló monográfiákban.⁹ Hiesz Géza öntött üvegtárgyai és figurái a Lalique-műhely darabjaival vetekedtek.¹⁰ Párizsból hazatérve azonban ezt a technikát meg sem próbálhatta, főleg egyházi szobrokat készített.

Ma már nyilvánvaló, hogy a párizsi tanulságokból ez a generáció még annyit sem tudott meghonosítani, mint az előző. A franciás art deco ízlésnek nincs jelentős visszhangja a magyar polgárság körében, a könnyed, finomvonalú vagy bizarr kispasztikák helyét a lakásokban a herendi és a Zsolnay zsánerszobrocskák foglalják el. A hazatérő művészek gyorsan rendeznek egy-egy kiállítást a kinti munkáikból, egy-két évig még megpróbálnak függetlenek maradni, majd beilleszkednek. Egyházi megbízások, esetleg emlékművek, a mindig kelendő hagyományos portrék, végül a porcelángyarak szerződései. Aki teheti, csak egy-egy modellt készít a gyárnak, aki azonban állást vállal, mint Sinkó András Pécssett, annak tíz naponként kell leadnia egy-egy gyártásra alkalmas darabot.¹¹ Az első művek még halványan őrzik a párizsi ízlés elegáns sztereotípiáit, ezek azonban rövidesen nyomtalanul elvesznek. A művész

ott tart, ahol tanulmányait abbahagyta az Iparművészeti Iskolán, mintha sose járt volna Párizsban. Ilyen körülmények között a pusztá megmaradás is nagy teljesítmény, az ha valaki belül tud maradni a művészet körén. Nézzük meg hát egy olyan művész pályáját, aki megpróbálta ezt: Huszár Imréét. Milyen lehetőségeket kapott és milyen választásokra kényszerült?

Huszár Imre 1899-ben született Nagyercsén, Maros-Torda megyében. Apja földbirtokos, aki azonban értett az ácsmesterséghez is, és fiát is mesterségre taníttatta. Huszár Imre a brassói állami faipari szakiskolába került, ahol megtanulta az asztaloságot, a fa- és kőfaragást, valamint a gipszöntést. Ezután Kolozsvárott tanult, Kolozsvári Szeszák Ferenc szobrásztól, aki dolgozott Budapesten, a Százados úti művésztelepen is. Az ő révén ismerkedett meg Strobl Alajossal és egy ideig a növendéke lett. Tanulmányait a háború miatt meg kellett szakítania, majd utána teljesen elszegényedve, többféle mesterséggel próbálkozott, így pl. egy ideig színész is volt. 1920-ban egy barátja tanácsára beiratkozott az Iparművészeti Iskolára, ahol Mát-ray Lajos majd Simay Imre voltak tanárai. Diplomáját 1926-ban kapta meg. Megélhetést azonban nem talált Budapesten, ezért összegyűjtött annyi pénzt, amennyivel kiutazhatott Párizsba. Segédként egy évet töltött el Le Mercier műtermében, ahol nagyszabású emlékművek készültek. A szobrászatnak ez az útja egyrészt nem érdekelte, másrészt a nagy rutint követelő munkához az ő gyakorlata nem is volt elég. Beiratkozott a Julian Akadémiára, majd a Grande Chaumière-be Bourdelle osztályára. Közben, 1927-ben kiállította két életnagyságú akt-szobrát a Salonban. Bár az is nagy eredmény volt, hogy a szobrai egyáltalán elfogadta a zsűri, és hogy írtak róla a lapok, őt mégis elkedvetlenítette, hogy az Intransigeant „zenialitás híján” „kellemes tehetség”-nek nevezte. Ezután évekig nem állított ki. Fizikai munkából (zsákhordás, mosogatás) élt, de közben folytatta tanulmányait és figyelte az új művészetet. Először olyan művészekkel ismerkedett meg, akik a modern francia szobrászat hagyományosabb vonalához tartoztak, így Despiou-val, Vlerique-el, Gimond-nal, Drivier-vel és az art deco-hoz tartozó Janniot-val. Rövidesen kapcsolatba került a magyarokkal, Csákyval, Miklós Gusztávval, Beöthyvel, akik egy erősebben absztraháló, de még mindig figuratív irányt követek. Huszárra – visszaemlékezése szerint – Henri Laurens volt a legnagyobb hatással, és ebben osztozik Vörös Bélával és Vedres Márkkal is. Laurens a 20-as évekre már feladta a kubizmus intellektualitását, stílusa kisé kommerszé vált. Felszíni látvánnyá szelídítette azt a formabontást, amit a 10-es években még merész térbeli kompozíciókban valósított meg. Művészte majd a 30-as években fordul ismét, amikor viszont már nem az intellektuális, hanem a szürreális formaértelmezés adja meg szobrainak dinamikáját. Huszár ekkor a német expresszionizmusról van lesújtó véleménynyel, és annak felületi, fakturális hatásai helyett a szerkezetes szoborépítést keresi. Erre talál példát Laurens-nak a „naturától elvonatkoztatott”, „bizarr, de konstruktív” szobraiban.¹² Ő maga úgy nyilatkozott, hogy nehéz volt elszakadnia a naturális formaadástól, és ez kb. 10 évbe telt. Azok a szobrok, amelyeket 1938-ban készült műteremfotóján láthatunk, egyrészt a 20-as 30-as évek Csáky-szobrainak, másrészt az art deco népszerű állatszobrászának, Francois Pomponnak a hatását mutatják.

1930-ban közös kiállítást rendezett Báthory Júlia üvegtervezővel a Foire de Paris-n. Maga a kiállítás helye is azt mutatja, hogy ha tájékozódott is a „nagy művészet”, a konstruktív szellemű szobrászat irányába, elsősorban a megélhetésével kellett törődnie. Az itt bemutatott kis fa állatfiguráival olyan nagy sikere volt, hogy ettől kezdve áradtak hozzá a megrendelések. Visszaemlékezésében egy angliai és egy brüsszeli galériát említ, felesége a párizsi Primavera műhelyre is emlékszik, mint megrendelőre. A párizsi állatfigurák közül ötöt ismerünk eredetiben, néhányat a későbbi évekből, illetve a hetvenes években készült rekonstrukcióból. Ezek jól szemléltetik az art deco kisplasztikának ezt a jellegzetes ágát, mert függetlenül attól, hogy mikor készültek, évtizedeken át megőrizték ugyanazt a szellemet és formavilágot.

A fafigurák színe és anyaga a bútiorhoz igazodott. Sötét bútiorhoz ébène de macassarból, világoshoz általában citromfából készültek a szobrocskák, melyeken mindig nagyon szépen érvényesült a fa természetes színe és erezete. Az anyag és megmunkálás ugyanolyan esztétikai értéket nyert, mint maga a forma. Ugyanaz a figura különféle méretekben is elkészült, ezek együtt kerültek be egy-egy interieurbe. A méretek 70 cm és 3 cm között változnak. De voltak olyan sorozatok is, amelyek ugyanazt az állatot három különböző mozdulatban ábrázolták. Huszár munkái közül az ébenfából készült *Kacsa*¹³ egy ilyen együttes darabja volt, egy tollászkodó és egy felreppenő figurával együtt. Az összetartozó szobrocskák azonban ilyenkor sem jelenetet, hanem mindig valamilyen sorozatot alkotnak, ez is hozzátartozik az art deco stilizáló szelleméhez.

Az art deco állatfigurák előzményét a 19. századi állatszobrászatban találhatjuk meg (Barye, Frémiet, Mène). Az ekkor kialakult kedvelt típusok folytatódnak (macskafélék, elefánt, tigris, kígyó stb.), de már nem a naturalis imitáció, hanem egy stilizált átírás szellemében. A stilizálás a zárt formák, határozott kontúrok és a sima felület irányába történt, amelyhez főleg a késő-egyiptomi kisbronzok adtak ösztönzést. A 20-as években ezekből az egyiptomi szobrocskákból nagyon sok került kereskedelmi forgalomba és így a magángyűjteményekbe, népszerűek voltak, erősen hatottak a közízlésre. Huszár szobrai közül az *Afrikai macska*¹⁴ vagy a *Víziló*¹⁵ mutatja jól ezt a hatást. (Az elsőt fehér márványból is kifaragta.¹⁶) Állatszobrai közül a *Szarvas*¹⁷ (1933–35) a legimpozánsabb. Hieratikus testtartása, erős, tiszta kontúrja, tömör formái hallatlan nemességet adnak a szobornak. Interieurben különösen szépen érvényesül ablak elé állítva – így áll ma is Huszár egykori műtermében – mert az ellenfény kiemeli körvonalait. (Ez az elhelyezés egyébként is gyakori az art deco interieurökben.) A *Szarvas* és a *Jegesmedve*¹⁸ megformálása Francois Pomponnak és így a francia art deconak a hatását mutatja, míg a *Kos*¹⁹ és a *Lovacska*²⁰ stilizálásában inkább népies hatás érezhető.

Állatfigurák nemcsak önálló szoborként, hanem használati tárgyként is készültek – könyvtámasztól a gyufatartóig – és ez a kommercializálódás az art deco gyors hanyatlásának jele. A kis szobrocskák azonban még később is őrizték a stílus igényességét és szépségét, maga Huszár is többször visszatér hozzájuk, élete végéig újra és újra faragott állatfigurákat az art deco szellemében.

Párizsi éveiről keveset tudunk. Önéletrajzában szűkszavúan ír az eseményekről, inkább művészeti benyomásait elemzi. Felesége emlékszik rá, hogy tervezett bábokat Blattner Géza híres bábszínháza részére, két figurája haza is került, Óhidy Lehel gyűjteményébe. Kiállításai voltak Párizsban (Galerie Renaissance, Galerie Zak), Londonban, Brüsszelben, és rendszeresen szerepelt a különféle szalonokon. Tagja volt a kor legjelentősebb párizsi művészeit összefogó Union des Artistes Modernes-nek (UAM), és 1937-ben a világkiállítás nemzetközi zsűrijének. Az ő visszaemlékezéséből ismerjük Medgyessy Ferenc nagydíjának hiteles történetét.²¹ Életnagyságú márványszobrot készített 1938-ban a Foire de Paris francia pavilonja részére (kis hajót tartó nő), mely a kiállítás emblémája lett. Domborműként az épületen és kisgrafikaként a vásár iratain egyaránt szerepelt.²² 1939-ben – művei nagyrészt Párizsban hagyva – hazajött.

Az 1938-ban Párizsban készült műteremfotón szobrainak természetserűleg csak egy kis töredékét láthatjuk.²³ „A natúrával szemben a síkoknak és a tömegeknek az egymáshoz való különös, dinamikus viszonya teszi a szobrászatot ... magasabbrendűvé” – mondta 1968-ban a Rozgonyi Ivánnak adott interjúban, a párizsi évek tanulságaként.²⁴ Munkái figurálisak, és azt mutatják, hogy a stilizálás különféle módjaival hogyan próbálta túlhaladni a naturalis formaadást. Szobrai tömbszerűek, egy nézetre komponáltak, amelyen belül a részletezést elkerülve a tömegek és síkok viszonyát igyekszik hangsúlyozni. A *Templomozó székel*

*lány*²⁵ és a *Harmonikás*²⁶ szögletes formái a 30-as évek jellegzetes – a magyar lakásokból is jól ismert – kisplasztikaival és lakásdíszzeivel mutatnak rokonságot. Egy nyúlánkbab – a testformákat lekerekítő, a mozdulattal, a testtartással valamilyen szimbolikus tartalmat sugalló – formaadás még mintha a 10-es évek, néha Lehmbruck egy-egy művének szellemét idézné. Ilyen a *Guggoló nő*,²⁷ az *Este*²⁸ – és párdarabja, a képen nem látható, de a Huszár műtermében ma is meglévő *Ébredés*,²⁹ valamint a *Torzó*.³⁰ Ide tartozik a háttérben lévő *Ady-fej*³¹ is, melynek extatikus vonása még a szecesszió, vagy inkább az expresszionizmus öröksége, de egyben annak az Ady-képnek is a kifejezője, mely a költőt a magányos, szenvedő, látnok-zsenivel azonosította. Ez a felfogás jól beleillett a korszak magyar szellemiségébe, az Ady-síremlék pályázat számos darabja fejez ki hasonló érzelmeket és pátoszt. Szép és átszellemített a *Néger fej*³², egy 15–16 éves kislány portréja. Ez a téma a legnépszerűbbek egyike a 20-as 30-as évek Párizsában, és az egzotikum iránti vonzódás ölt benne testet. A „néger fej” jellegzetes art deco lakásdísz, egyik legnagyobb szállítója Miklós Gusztáv, aki egy meghatározott afrikai maszk típus sztereotip formáit igazítja a Faubourg Saint Honoré ízléséhez.³³ Huszár összefogja a formákat, de nem sematizál. Megtartja a portré egyéni vonásait, de úgy, hogy maga a karakter mégis személytelen, vagy inkább személy fölötti lesz. A *Néger fej* a szó nemes értelmében klasszikus, inkább a korszak legjobb magyar portréival rokon, mint a közelében készült francia művekkel.

Ez a műterem azonban mégis Párizsban van, és ezt nemcsak a középen lévő kis Csáky-szobor (Női képmás, 1929) bizonyítja. Az art deco állatfigurákról már volt szó, közülük a *Szarvas* és a *Lovacska* látható a képen, továbbá egy ébenfából készült *Ugró szarvas*.³⁴ Ez utóbbi, valamint a *Tamburás lány*³⁵ és a *Foire de Paris* emblémája³⁶ azonos szellemben készült, és a stilizálásnak azt a módját mutatja, amely az art decot a 10-es évek modern művészetéhez köti. Mi Csáky Józsefnek az 1920-as években készült szobraiból ismerjük ezt a stílust, és minden bizonnyal Huszár is Csáky példáját követte. A szobrok frontálisak, és egyetlen összefüggő tömbből állnak. Azt a tömegritmust, amit a kubista szobrászat fő művei a térben valószínűsíthetnek meg, itt a felületen látjuk viszont. Az emberi alak alig tagolt, a testfelület finom hullámlása és egy-egy grafikus jelzett részlet (pl. a haj) nem bontja meg egységét. Vele szemben valamilyen, rendszerint a kézben tartott tárgy áll, mely tömegével belesimul ugyan a figurába, de a felületen ellenpontoszza azt. Minden plasztikai történet a síkban zajlik le, egyetlen nézőpontból fogható fel, így a harmadik dimenzió, a szobor mélysége elhanyagolható.

A kubizmus a térkutatás jegyében indult, és nagy vívmánya a térben önmagában megálló, körüljárásra komponált szobor, amely a tér és tömeg viszonyának dinamikus egyensúlyát teremtetten meg. Ez a dinamizmus a 20-as évekre erejét veszítette, és egy nagyon delikát, felületi stilizálássá vált. A tömegről a felületre tevődött át a hangsúly, és ezzel a szobor térbeli helyzete is megváltozott. A szobrászat egy új, dekoratív stílus kialakulásában reménykedett, az építészettel kereste a kapcsolatot. „A szobornak, képnek bele kell olvadni az épületbe szervesen” – írta Csáky,³⁷ de a remélt szintézis ezen az úton nem jöhetett létre. Az art deco épületplasztikák applikációk maradtak és a modern építészet ezt nem igényelte. Emblematikus jellegük miatt inkább a nagy vásárok és kiállítások ideiglenes épületein találtak meg helyüket. A következő évtizedek a szobrászat számára is más irányt jelöltek. Az art deco megmaradt a díszítés szintjén, új, önálló formateremtésre nem volt képes. A monumentalitás helyett az intimitás jellemezte, de ha ezen a körön belül maradt, ritka finom és érzékeny műveket hozott létre. A *Tamburás lány* ennek szép példája. Az anyag és megmunkálás, a forma és ritmus, a nagyvonalú stilizálás és egy-egy finom részlet raffinált összhangjával annak a törekvésnek a szülötte, mely eszményként és célként a kifinomult szépséget hirdette. Ezt az eszményt és célt azonban a történelem rövidesen elsöpörte.



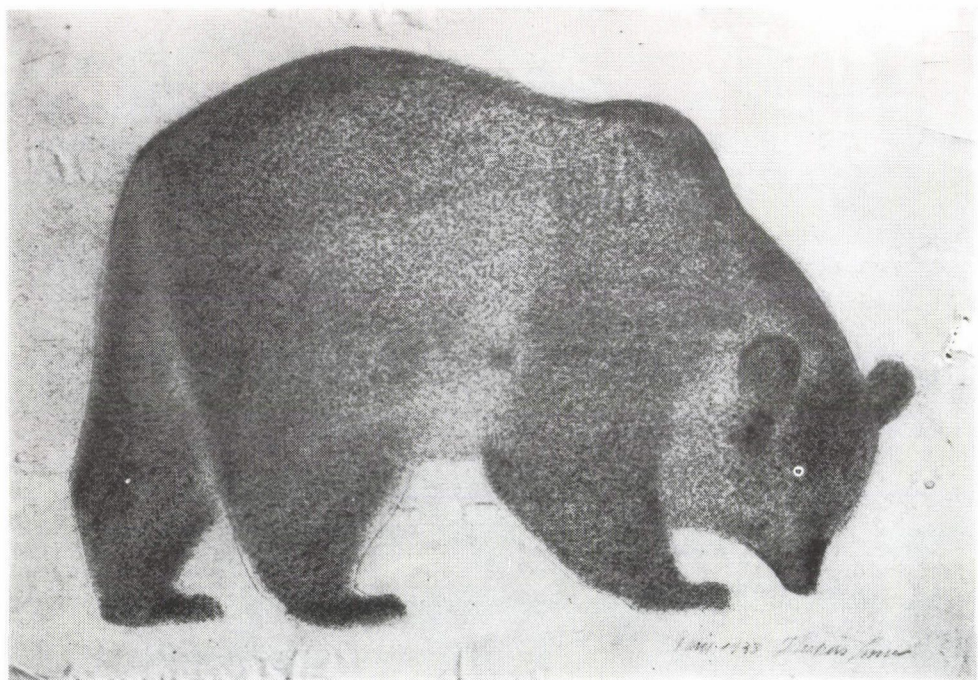
47. Huszár Imre párizsi műtermében, 1938-ban

48. Afrikai macska



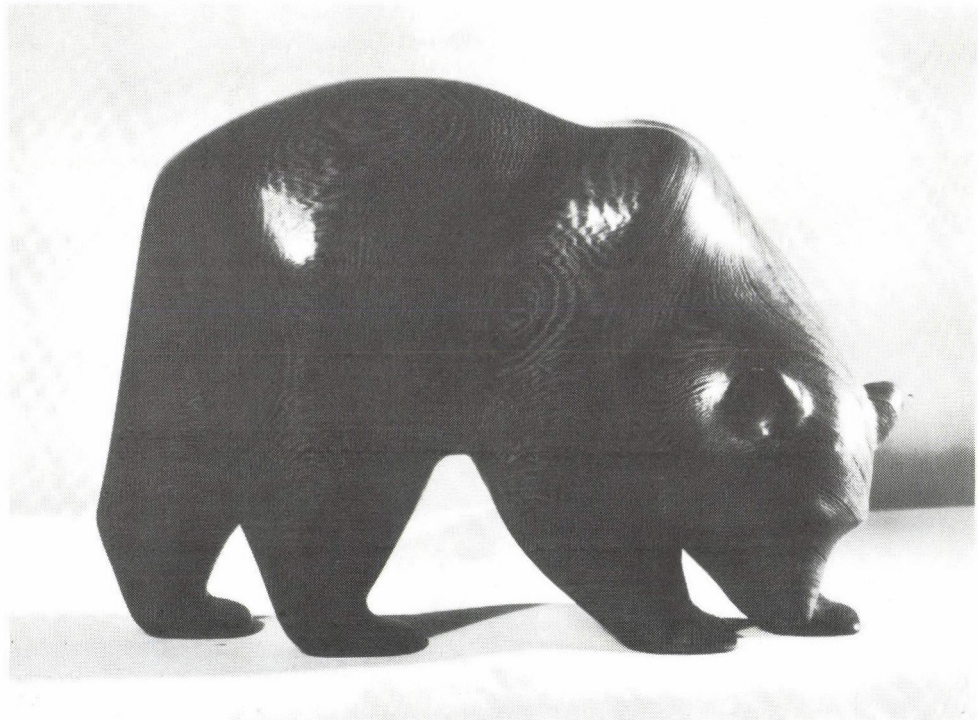
49. Szarvas, 1933–35 között





50. Barnamedve, 1938.

51. Barnamedve, 1938.





52. Víziló, 1933 k.



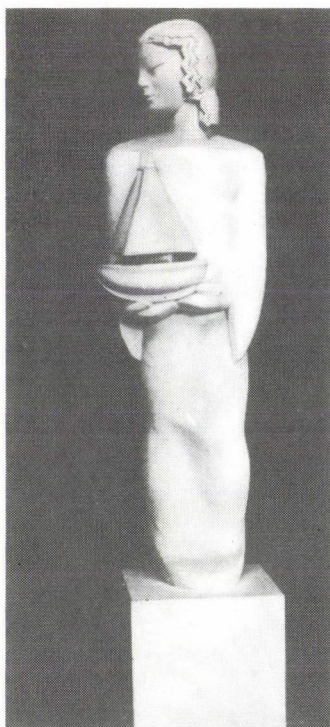
53. Kacsa, 1933–35 között



54. Lovacska, 1933–35 között



55. Tamburás lány, 1930–33 között



56. A Foire de
Paris
emblémája,
1938.

57. A kezdet, 1970-es évek második fele



A háború kitörésekor Huszár hazajön. Itthon senki sem ismeri. 1940 decemberében Istókóvits Kálmánnal közös kiállítást rendez a Műbarátnál, 13 szobrárt mutatja be. Magyarországon ez volt az egyetlen önálló kiállítása. A tárlat jó kritikát kap, többek között Elek Artúrtól is.³⁸ A KÚT meghívja tagjai közé, állami ösztöndíjban részesül. A kiállításokon állatfiguráival szerepel, de ezek a hazai művészeti élet gyakorlatában szokatlanok. Bár egyes belvárosi lakberendezési cégek (Cristallo, Berndorfi) árultak is ilyen tárgyakat, de főleg exportra rendelték őket.³⁹ A magyar közönség porcelán- és kerámiaszobrocskákkaival, esetleg kisbronzokkal díszítette lakását, ezek a franciás art deco faszobrok újdonságnak számítottak. A kiállítás-rendezők Huszár szobraiát általában Báthory Júlia üvegtárgyaival teszik közös vitrinbe, megérezvén bennük az azonos szellemet.⁴⁰

Az iparművészeti kiállításokon általában a kisméretű fa állatfigurákkal szerepel, míg a képzőművészeti tárlatokra a nagyobb méretűeket küldi és rövidesen márványból is kifaragja őket. A formák azonosak maradnak, a megmunkálás, a felületkialakítás illeszkedik az anyaghoz. A *Fóka* modelljét 1939-ben megveszi a Herendi Porcelángyár és három különböző méretben kivitelezi. Vörösmárvány változata 1943-ból ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.⁴¹ Huszár ekkor iparművésznek számít – így méltatja őt Mihalik Sándor is⁴² –, bár készített néhány portrét és két domborművet is a pesterzsébeti kislakások bérházakra. Lényegében ez folytatódik a háború után, a 40-es évek második felében és az 50-es években is. Változatlanul a fa állatszobrokkal szerepel a tárlatokon (Alkotás Művészház, Budai Képzőművészek kiállítása, Műcsarnok stb.), annak ellenére, hogy ez a fajta kisplasztika ekkor már elvesztette korábbi társadalmi háttérét.

Pályája a 40-es és 50-es években érhetne el oda, hogy a pillanatnyi benyomásoktól térben és időben távol, a párizsi tanulságokat leszűrve szobrászi szándékait megvalósítsa. Ezt azonban a háború, majd az 50-es évek politikai és művészeti légköre lehetetlenné teszi. Az Iparművészeti Tanács illetve különböző porcelángyárak tanácsadójaként dolgozik, a korszak bombasztikus köztéri szobrászatában nem vesz részt. Óvodákhoz, gyermekintézményekhez kerülő állatfigurái egy tisztos szakmai és etikai szintet őriznek. (A földalattihoz tervezett domborműve nem valósult meg.) Fokozatosan kialakítja azt a kettős életművet, amelyre minden önállóan gondolkodó magyar szobrász rákényszerül. Kisplasztikái megtartják a Párizsban nyert indítást. A figurát egy főnézetre komponálja, tömegét határozott, tiszta kontúr keretezi. A felületen nagyobb hangsúlyt kap a negatív forma, mely egy pozitív formát helyettesít (*Akt*,⁴³ *Anyá gyerekekkel*⁴⁴), anélkül azonban, hogy áttörné azt. Az egykori párizsi kolléga, a szintén UAM-tag Pablo Gargallo 20-as évekből művein figyelhetjük meg ugyanezt a formaritmust, mint ahogy Huszár hosszú, vékony, hegyes figurái (*Ikarusz*⁴⁵) a Franciaországban maradt Vörös Béla egyes műveivel rokonok. Huszár, aki végérvényesen elszakadt a nyugat-európai művészeti mozgalmaktól és egy szorongásokkal teli művészeti közélet légkörében meglehetősen magányosan áll szobrászi elképzeléseivel (a fiatal Megyeri Barnával volt jó barátságban), nagyjából hasonló formaproblémák elé kerül, mint az art decon nevelkedett párizsi kortársai. Ő azonban mindezt sokkal rosszabb hatásfokkal tudja csak megvalósítani. Bizonyos formai kérdések végiggondolásával a tömegformálásról és a felületkialakításról a plasztikai szerkezetre tevődik át a hangsúly, arra azonban már nincs lehetősége, hogy ezt következetesen végigvigye. A 60-as években készült köztéri szobraiban visszatér a naturális formákhoz, ahhoz a szobrászathoz, amelyet fiatal korában oly nehezen, csak tíz év alatt tudott túlhaladni. Ez természetesen nem önszántából történik, mert a korszak megbízásos rendszere és zsűrizési gyakorlata minden művet azonos átlagba kényszerít bele. Ez az átlag már nem olyan kirívóan bántó, mint az 50-es években, de a művészek szándéka és a körülmények kényszere szüntelenül ütközik. Minden szobrász a kompromisszumok sorozatára kényszerül, és Huszár egy-egy benyújtott terve is mutatja, hogy a kicsit is új vagy

szokatlan megoldásoknak mennyire nincs esélyük. A 60-as években négy fekvő figuráját helyezik el (Tatabánya, Gyula, Herend, Mosdós), melyek elődjét nem nehéz felismernünk az *Akt*-ban, vagy *A zenében*,⁴⁶ de a kis szobrok dinamikája vagy szerkezetes tagoltsága áldozatul esik a megkívánt átlagnak. A Fehérvári úti Iparitanuló otthon elé készülő szobrához több tervet is benyújtott (1963).⁴⁷ Az egyik egy elvont forma, benne állványzatra emlékeztető konstrukcióval, a korszak köztéri szobrászatában teljesen új elképzelés. Megvalósítására semmi esély sem volt, Huszár nyilván magát a gesztust tartotta fontosnak, hogy alternatívaként egy ilyen tervet is bemutasson.

A 60-as évek egyre elvontabb, de még mindig figurális szobrai mellett készít egy sorozat rézdomborítást is, melyeket „kozmosz” reliefsnek nevez. Ezek a non-figuratív domborműveken a fakturális hatás a lényeg, és ezáltal az esetlegességből adódó szépség, akárcsak a *Kompozíció*⁴⁸ című szobrában, melyhez egy talált követ csiszolt meg, azt tette talapzatra. Huszár, aki eddig a testszerkezetet hangsúlyozó figuratív műveket csinált, ezekkel a véletlen formákkal fordul az absztrakt művészet felé. A 70-es években készített legszebb organikus absztrakt szobrai a *Magház*⁴⁹ és *A kezdet*.⁵⁰ Valójában csak ekkor és ezekben a művekben adja fel azt a plasztikai szemléletet, amelyet az art deco-val sajátított el, és fordul a többnézetű, a tér és a tömeg között új viszonyt teremtő komponáláshoz. Ehhez a változtatáshoz már a 60-as évek végén jelentkező fiatal absztrakt művészek művei is hozzájárulhattak.

Huszár Imre pályája több mint egy félévszázadot fog át, a magyar művészetnek minden bizonnyal legzaklatottabb korát. A történelem és a művészeti élet viharait a szobrászat jobban megsínylette, mint a festészet. Alig van szervesen fejlődő, koherens életmű, a szándékok megvalósulását külső kényszerek és belső akadályok egyaránt gátolták, terelték más irányba. A modern magyar szobrászat története újakezdések sorozata; tervekből, töredékekből, sőt – mint Megyeri Barna esetében – papíron maradt gondolatokból áll össze. A művészettörténész feladata, hogy felkutassa és összerakja ezeket a töredékeket.

JEGYZETEK

1. Huszár Imre életrajzi adatainak forrásai: „Huszár Imre szobrászművész életrajza” 1963. MDK-C-II-519; Rozgonyi Iván beszélgetése Huszár Imrével. 1968. MDK-C-II-664; „Önéletrajz” – gépirat a művész hagyatékában. Huszár nem datálta szobrai. Az évszámot részben felesége közlése alapján, részben néhány eredeti fotó hátára írt adat alapján közlöm.

2. CSÓKÁSSY I.: A mű és alkotója. Bp., 1933. 22–23.

3. Ráth Zsolt szíves közlése.

4. NÁDAI P.: Az iparművészet Magyarországon. Bp., 1920. 112–15.

5. A Nemzeti Szalon 341. kiállítása, katalógus. 1925.

6. BOR P.: Az új képzőművészet Párizsban. M. I. 1928. 17–19.

7. SUPKA G.: Gárdos Miklós, a stílusok vándora. Lantos Magazin, 1930. 17. sz. 1459–63.

8. BRANDT, F. R.: Art deco: Patrons and Designers. Apollo, 1985/dec. 460–67.

9. ARWAS, V.: Art deco. London, 1980. 163.

10. Művészet, 1938. 22. sz. 159.

11. ROMVÁRY F.: Sinkó András művészetéről. JPM évkönyve 1966/269–91.

12. Rozgonyi: i. m. 4.

13. Kacska. 1933–35, ébenfa, 5x14x6,5 cm. J.: a talpán: HUSZÁR Bp., Varga Jánosné tulajdona.

14. Afrikai macska. Fa, 18,5x7x9,5 cm. J.: a

talapzaton oldalt: HUSZÁR. Bp., Földváry Imréné tulajdona.

15. Víziló, az 1933. k. készült szobrocskák rekonstrukciója az 1970-es évekből, fa, 11x19,5x7 cm és 3,6x7,3x2,5 cm. A művész hagyatéka.

16. Afrikai macska, fehér márvány, 40 cm. Pécs, JPM.

17. Szarvas, 1933–35, fa, 73x36x9 cm. J.: a talapzaton: H. I. A művész hagyatéka.

18. Jegesmedve, fehér márvány, 30 cm. Pécs, JPM.

19. Kos, 1933–35, ébenfa, 10,5x8,5x4 cm. J. n. A művész hagyatéka.

20. Lovacska, 1933–35, ébenfa, 16,5x9,3x4,8 cm. J.: a lábán: H. I. A művész hagyatéka.

21. Huszár Imre levele Sz. Kürti Katalinnak. 1980. márc. 12. Másolat a művész hagyatékában.

22. Huszár Imréné szíves közlése.

23. A fotón látható művek balról-jobbra: Templomozó székegy lány, a Foire de Paris emblémája, Lovacska, Guggoló nő, Madonna, Maszk, Este, Tamburás lány, Csáky József: Női képmás, Ugró szarvas, Torzó, Néger fej, Harmonikás, Adyfej; a háttérben: Leányfej, Barnamedve, Szarvas; a falon: Pihenő őz gidával (rajz)

24. Rozgonyi: i. m. 5.

25. Templomozó székegy lány, 1920-as évek vége, kő, kb. 50–60 cm. Ismeretlen helyen (a műtárgyfotón a gipsz látható).

26. Harmonikás, kő, a művész hagyatéka.
27. Guggoló nő, gipsz, ismeretlen helyen.
28. Este, 1930-as évek eleje, műkő, kb. 60 cm. Ismeretlen helyen.
29. Ébredés, 1930-as évek eleje, műkő, 57x40x20,6 cm. J. n. A művész hagyatéka.
30. Torzó, 1935, gipsz, 80 cm. Büszkije a művész hagyatékában.
31. Ady-fej, 1920-as évek vége, gipsz. Ismeretlen helyen.
32. Néger fej, 1930 k. gipsz. A művész hagyatéka.
33. LESIEUTRE, A.: Art deco, New York, 1974. 89.
34. Ugró szarvas, 1933–35, ébenfa, kb. 25x25 cm. Ismeretlen helyen.
35. Tamburás lány. 1930–33; ébenfa, 32,5x10,2x4 cm. J.: a talapzaton fönt: HUSZÁR. A művész hagyatéka.
36. A Foire de Paris emblémája, 1938, márvány, életnagyságú, ismeretlen helyen. A műteremfotón a kb. 60–70 cm-es gipszvázlatot látható.
37. CSÁKY J.: Tiszta építészet és szobrászat. M. I. 1931. 129–31.
38. E. a.: Istókóvits Kálmán és Huszár Imre. Újság, 1940. dec. 11. 7.
39. Huszár Irméné szíves közlése.
40. II. Országos Iparművészeti Tárlat, Kassa, 1943.
41. Főka, 1943, piszkei vörösmárvány, 37,5x25 cm. J. hátul: HUSZÁR. MNG, ltsz.: 60.25–N.
42. MIHALIK S.: A kassai Országos Iparművészeti Tárlat, M. I. 1943. 61–69.
43. Akt, 1960-as évek, bronz, 40 cm. Debrecen, Déri Múzeum.
44. Anya gyerekekkel (Hommage à Henry Moore) 1960-as évek, angol ón, 52 cm. A művész hagyatéka.
45. Ikarusz, 1960-as évek, bronz, 53x6,5x14,3 cm. J.: a talapzaton: HUSZÁR. A művész hagyatéka.
46. A zene (Harmónia), 1960-as évek, ón, 12x35x8,5 cm. J.: a talapzaton jobbra: HUSZÁR. A művész hagyatéka.
47. A tervek fotói a Képző- és Iparművészeti Lektorátus fotótárában.
48. Kompozíció, 1970 k., kő, 19x11x13 cm. J. n. A művész hagyatéka.
49. Magház, 1976 k., bronz, 23x26x14 cm. J. n. A művész hagyatéka.
50. A kezdet, 1970-es évek második fele, bronz, 28x16,5x13 cm. J. a talapzaton: HUSZÁR. A művész hagyatéka.

Ildikó Nagy: Imre Huszár's Sculpture in Art Deco Style

Primary interest in Art Deco has been taken in the middle of the years of 60 with the exhibition of the „Musée des Arts Décoratifs” in Paris, but it has really developed only from the second part of the years of 70. Although the research in Hungary is only at initial stage, it is quite obvious that a considerable part of the works of Hungarian Art Deco has been created abroad. After the First World War neither intellectual atmosphere nor financial possibilities were favourable for young artists starting their career, therefore they went abroad in large numbers, to Paris first of all. To earn their living they were obliged to make ornamental objects for different studios, companies and galleries with demanding care of technics and stylized intellect of Art Deco. Their situation and success were helped by some Hungarian artists, who left for Paris at the beginning of the century (József Csáky, Gusztáv Miklós) and were already well-known representatives of that tendency.

Imre Huszár was born in Transylvania in 1899. After his studies in Budapest he was lived in Paris from 1926 till 1939. He was a student of Bourdelle for a while, then he got in touch with the contemporary modern artists, became a member of the Modern Artist's Union. (Union des Artistes Modernes.) He followed with the greatest interest the art of Henri Laurens, on his influence he understood the essence of a sculpture, considered as independent of the nature, that underlined the construction of the forms. His works created in Paris can be divided into two groups. Different kinds of stylization in natural forms are observable in his figures, intending to leave the details and to make us feel the mass of the body, as well as the relation between masses and planes. On his most beautiful statues (*Girl with tambour*, *Symbol of the Paris Fair*) the fine undulation of the body surface is broken only by some kind of graphically showed detail (for inst. the hair), and is compensated by a kind of object (for inst. the instrument or the little boat). With cunning accord of material and working, form and rhythm, as well as of grandiosity and intimacy, these statues incarnate the delicate beauty ideal of Art Deco.

The second group of his statues is represented by his small animal-figures from wood. These popular objects of Art Deco, used for flat decoration have been created in series that time, and their material fitted to the furniture. The animal-figures of Huszár (*Deer*, *African cat*, *Polar bear*, *Bear*, *Hippopotamus* etc.) are characterized by solid forms, immaculate contours and simple surfaces. They were exhibited in London, Paris and Brussels with a remarkably great success, and through different art galleries, they have reached all part of the globe.

On the outbreak of the Second World War he came back to Hungary, having left behind the major part of his statues. At home he was completely unknown. In 1940 he organized a one man show and regularly participated in group exhibitions, too. From the years of 1960 many of his works were erected at the

public places of the capital, and he had the opportunity by that time to develop further his experiences, acquired in Paris, for making a series of small plastics. At the beginning the statues emphasize the construction of the body, the rhythm of which is given by very strong negative forms. The plastic aspect, he had acquired with the Art Deco, has changed only at the years of 1970. That time he created a few abstract statues too, where symbolic contents are expressed by organic forms.

A „nagy” koncertek számomra néha mégis ugyanazt az élvezetet jelentik, mint a hibátlanul mondain nők: a technikai „készség”, a mechanikus tökéletesség élményét adják, szemben a nyomor, szemben a magányosságomban élvezett és tervezett művészet alaktalanságával.

Szentkuthy Miklós

A hatvanas évek közepén-végén jelentkezett Magyarországon egy fiatal művészgeneráció, amely – az Európai Iskola kényszerű elhallgatása és a magyar művészet több évtizedes elszigeteltsége után – újra bekapcsolódott a kor művészetének aktuális áramába és törekvése az volt, hogy a magyar művészetet európai szinten, a kor szintjén művelje. Ennek a generációnak karakteres tagja Bak Imre festőművész, akit immár nem csak mint nemzedékének tipikus képviselőjét kell bemutatnunk, hanem mint autonóm művészegyéniséget, akinek húsz éves pályája megkívánja a részletesebb elemzést.

Bak Imre festészetének kiindulópontja és végeredménye a forma. A festő vonalakban, vonal- és foltritmusokban, színekben gondolkodik, ezekből indul ki, hogy egy gondos és mívés technika segítségével eljusson a kompozícióig, a képig. A mű jelentése, szimbolikus tartalma, története, meséje nem a formán kívül van, mint egy hozzátoldott idegen elem, hanem a két végpontot áthidaló út során kerül a műbe és maradéktalanul benne van, feloldódva a vonalakban, színekben: a formában.

Ez nem túl eredeti megállapítás, és minden igazi festészetről elmondható, annyi azonban kitűnik belőle, hogy Bak Imre képeinek elemzésében milyen irányban kívánok elindulni és mit akarok hangsúlyozni. Amely irány és hangsúly nem teljesen egyezik a Bak Imre festészetét elemző írások, méltatások szemléletével, hangsúlyaival. Ezekben az írásokban és az ezek alapján Bak Imréről kialakult kritikai képben, túl a „merev geometrikus” majd újabban a „radikálisan eklektikus” jelzőkön, a szerzők képeinek szimbolikus tartalmát, jelentését elemzik és hangsúlyozzák. Fábián László írja Bak Imrét méltató esszéjében: „Azt hiszem, soha nem hitt a tiszta absztrakcióban. Azt hiszem egyenesen idegenkedett a tiszta absztrakciótól, és – titokban? – mindenkor a jelentés foglalkoztatta. Még akkor is a jelentés, amikor pesszimista filozófusok már-már a közlés lehetetlenségét köztölték velünk. De mert azt is tudta, hogy a jelentést jelek hordozzák, vizsgálni kezdte festői formáinak, színeinek karakterét, mindenkori lehetőségeit. Saját jeleinek természetét firtatta. És ami ezzel összefügg, amiért, amitől ezek a jelek egyáltalán léteznek, jelentésüket. Sietek kijelenteni, a nyelvfilozófia szintjén is.”¹

Egybehangzik ezzel Bánszky Pál megállapítása is: „Számos kortársával szemben a népművészetből nem a felületet, a külsőséget vizsgálja, hanem az ősi jelekben, jelrendszerekben kifejezésre jutó gondolatra koncentrál. Analízisében a népművészet konstruktív jellegét ragadja meg ... S a vizuális kifejezésnek ez a formája nem valami önmagáért való kompozíciós elvként kerül nála alkalmazásra, hanem eszméket hordozó jelként. A forma, kompozíció tehát átalakul minőséggé.”² Ha a fentiekkel szemben mégis a formát hangsúlyozom és választom az elemzés kiindulópontjául Bak Imre festészetében, azzal nem az idézeteket akarom cáfolni, és nem azt akarom bizonyítani, hogy Bak Imre absztrakt képeinek nincs jelentése. Úgy érzem azonban, hogy ez a róla kialakult kép túl ideologikus, amelyben túl könnyedén vannak összekapcsolva, „rövidre zárva” egymástól távoluló fogalmak, megszüntetve így a köztük lévő feszültséget. Óvatosabb fogalomhasználattal ezt a képet szeretném árnyaltabbá tenni, egy olyan elemzési irányt követve, amely a formából, mint minden ideologikus tartal-

lom próbájából és bizonyítékából indul ki és oda is tér vissza, és amely a mű, az egyes képek saját természetének, valóságának és identitásának leginkább megfelel.

Ez a formaközpontú elemzési módszer ma egyáltalán nem népszerű, gondolok itt a „formalista” és a „jelentésorientált” művészetelmélet és -kritika közötti vitára, amely újabban az utóbbi javára látszik eldőlni. Ennek ellenére jelen esetben mégis a konkrét művekre szabott elemzési módszert választom anélkül, hogy szándékosan bármelyik elméleti irányzatot követném, vagy a köztük lévő vitában állást foglalnék.

Bak Imre stílusa, formavilága, eltekintve korai expresszionista próbálkozásától: egzakt geometrikus absztrakció. A 64–66-ban készült első geometrikus képein még bizonytalanságot érzünk; különböző motívumokkal kísérletezik, virágformák, amőbaszerű alakok keverednek szabályos, geometrikus alakzatokkal, de a 60-as Iparterv kiállításon már mint érett geometrikus stílusú festő mutatkozik be. Ebben az időben készült képei egységes formavilággal rendelkeznek: párhuzamos élű színsávokból kialakított geometrikus formák, négyszögek, hatszögek. nyolcszögek alkotják a kompozíciót. A formák élei a képmező szélével érintkeznek, olykor lecsúszni látszanak a képmezőről, míg a kép közepe üres marad. A kompozíciók általában egy ferde tengely vagy a kép átlója mentén szimmetrikusak vagy attól nagyon kis mértékben térnek el. A színsávok tiszta színekből állnak, és egészen közeli vagy kontrasztos színek kerülnek egymás mellé.

A képek intenzív hatása egy ellentétből, a mozdulatlanság, merevség és a mozgás közti ellentétből adódik. A geometrikus idom mintegy ki van feszítve a képsíkra, egyetlen pontját sem lehetne elmozdítani, a kép tehát teljesen statikus, de ebből a kipánvázott mozdulatlanságból egy olyan belső feszítő erő, lekötött mozgási energia keletkezik, amely szétfeszíteni látszik a kompozíciót és a kép kereteit is. A szimmetria szintén a statikusságot és ezzel a belső feszültséget, a szimmetriából való kitörni vágyást erősíti. Ez a feszültség egyre széjjelebb nyomja a geometrikus formát, mintegy leszorítva azt a vászonról, vagy szétnyitja a formát úgy, hogy a színsávok nyílként fúródnak a képmezőn is túlmutatva a semmibe. A kompozíció mindennek ellenére kötött és mozdulatlan, amely további feszültségek hordozója. Ez a belső feszültség olykor a képmezőt tágítja ki, megszüntetve a kép négyszögű alakját; a kép most a valóságban is kilép a környező térbe (formázott vászon). A kiszámított színösszeállítás, a kontrasztos vagy a közeli színek, a sötét és a világos vibrációja szintén ezt a belső feszültséget növelik. A színek és tónusok egyenletes-monoton ritmusa ugyancsak kifelé, a képmezőn túlra irányul, a négyszögek, sokszögek egyenletesen pulzálnak a végtelen felé, míg a közepén lévő tér egyre nagyobb és üresebb lesz.

1970 után egy új képtípus jelenik meg festészetében. Ezek az ún. „lépcsős” vagy „kapus” képek, amelyekben Bak Imre a síkgeometria mellett bizonyos térillúziót érzékeltet. Fekete vonalakkal rajzol meg egy nagyon egyszerű, axonometrikus perspektívájú térszerkezetet; a szerkezetvonalak közti teret kitöltő erőteljes színekkel térillúziót érzékeltet. Ezek a szerkezeti elemek, a „lépcsők”, „falak”, „oszlopok” most nem kifelé, hanem a kép közepe felé „haladnak” és egy vak- vagy a semmibe nyíló ajtóba, ablakba torkollnak, vagy hegyes szögükkel befúródhatnak egy színes háttérbe. Itt szintén a statikusság-mozgás, zártság-nyitottság közti ellentét, feszültség adja a kép intenzitását. Ez az egyszerű térszerkezet később még viszszeér Bak Imre munkáin más összefüggésben.

A hatvanas évek végén, hetvenes évek elején az Iparterv nemzedéken belül, Bak Imrén kívül Nádler István, Fajó János, Hencze Tamás jelentkezett ezzel a geometrikus absztrakt irányzattal. Világosan és karakteresen kirajzolódó festészetükben a kortárs amerikai és európai harde edge, illetve a post-painterly abstractionnak nevezett irányzat közvetlen hatását ismerhetjük fel. A kortárs kritika³ azonban elsősorban a magyar konstruktivista hagyományra vezette vissza ennek a csoportnak a tevékenységét, és ezt a besorolást a „neokonst-

ruktivisták" elnevezéssel hangsúlyozta is. Ez azt mutatja, hogy az eredet, a gyökerek és a konkrét, közvetlen hatás kérdése nem olyan egyértelmű. Kétségtelen, hogy az amerikai post-painterly abstraction áttételesen és „hajszálgyökereken” keresztül az európai konstruktivizmusból is táplálkozott. De ez az új absztrakt irányzat, nagyon leegyszerűsített kompozícióival nagy méreteivel, harsány és differenciálatlan színeivel, színmezőivel, formázott vásznaival, dinamizmusával már nemcsak az európai konstruktív hagyományból, hanem az egész 45 előtti absztrakt festészetből is táplálkozott, ugyanakkor legalább olyan meszszire is szakadt tőle, lévén originálisan amerikai festészet, és az absztrakt expresszionizmus is közvetlen elődjének számít. Hasonló a magyar művészek viszonya a magyar konstruktivizmushoz, a kassági hagyományhoz. Ha egy fiatal művész a hatvanas években a hivatalos művészeti normákkal szemben valamilyen progresszív hagyományt keresett a közelmúlt művészetében, akkor törvényszerűen eljutott Kassához és a húszas évek magyar konstruktivizmusához, vagy az aktivistákhoz. De ez nem csak az újgeometrikusokról mondható el, hanem minden fiatal művészről, bármilyen irányzathoz tartozott is.

Bak Imre és társai újgeometrizmusának konkrét előzményét tehát nem itt, hanem elsősorban a kortárs egyetemes művészetben kell keresnünk, amelyet ők részben reprodukciókon keresztül, részben nyugat-európai kiállításokon közvetlenül megismerhettek. Bak Imre először Pollockot, Kooningot, tehát az absztrakt expresszionistákat, később a geometrikusokat, Nolandet, Ad Reinhardtot, Elsworth Kellyt, Newmannt és Stellát „fedezte fel”. Ez utóbbi irányzatnak a dinamizmusa, világossága, tiszta, egzakt kifejezőmódja, frissessége, „tágassága” valóban nagy hatással volt rá és megváltoztatta a művészetről addig kialakult szemléletét. Nem pusztán átvételről vagy utánzásról van itt szó, hanem felszabadító hatásról, amely segítette, hogy az akkori magyarországi, elmaradott és beszűkült művészeti szemlélet kereteit tágítsa, vagy egyszerűen szétörje és megpróbáljon olyan szabad mozgásokat tenni és olyan világos egzakt módon megszólalni, mint nyugat-európai társai.

Bak Imre akkori képeiről ezt írta Sik Csaba: „A közlekedési jelzőtábla egyetlen információt közöl: a harde edge kép is az egyetlen tartalmat, energiát kifejező elemre, a színre irányítja a néző figyelmét. A használati cikkek csomagolástechnikai trükkök agresszivitásával, amelyek erőszakosan megállítják a járókelőt a kirakat előtt, akarja a színt telíteni; a festmény, mint tárgy, mint saját jogán létező dolog érdekli – flörtöl a pop arttal is”.⁴ Ez az idézet is mutatja, hogy milyen erőteljesek voltak, milyen „hangosan” szóltak ezek a képek, hogy néhány határozott vonal, néhány határozott állítás már agresszivitásként hatott abban az időben és abban a közegben.

Ha ennél tovább megyünk az elemzésben, s a konkrét helyi környezetnél tágabb összefüggésben kívánjuk értékelni Bak Imre akkori képeit, akkor képalkotó elemei közül elsősorban a szimmetriát, az egyenletes ritmust, a tükrözést és a szabályos kompozíciót, mint egymással összefüggő és legfontosabb elemeket és azok jelentését kell vizsgálnunk. Az első „formalista” művészetteoretikus, Wölfflin szerint a zárt, szabályos, szimmetrikus kompozíció a tisztán felismert és megértett törvényszerűségeket jelenti és azok a korok használták művészi kifejezőeszközként (elsősorban a reneszánsz), amelyekben ezek a törvényszerűségek és ezek felismerése fontos helyet foglaltak el a kultúrában, a szellemi életben. Az európai művésztörténetben ez valóban így van, de a szabályos, szimmetrikus kompozíciót, mint formát már a prehisztórikus kultúrák is használták, de nem a felismert és megértett törvényszerűségek kifejezésére, sokkal inkább mágikus céllal. Mezei Árpád írja a szabályos-ritmikus forma eredetéről: „Az ember fejlődésének korai szakaszán jutott arra a felismerésre, hogy a szabályosság alapfontosságú szerepe van a környezet uralásában. Eleinte azonban, tehát a felismerés első fokain még nem látta át a szabályosság és a valóság közelebbi és szerves kapcsolatát. Pontosabban megfogalmazva: nem fogta fel, hogy nem akármilyen szabályos-

ság hatékony, hanem csak az adott jelenség sajátos vagy részben egyedi szabályosságainak felismerése és a felismert szabályosságok logikus kiegészítése, következetes folytatása. A primitív ember úgy vélte, hogy az aktivitásban jelen lévő szabályosság fokozza a hatékonyságot. Ilyen hatékony szabályosságnak tekintette a primitív ember a szabályosan ismétlődő, szabályos alakú jeleket, szervezett mozdulatokat, szabályos, ritmikus beszédet.”⁵

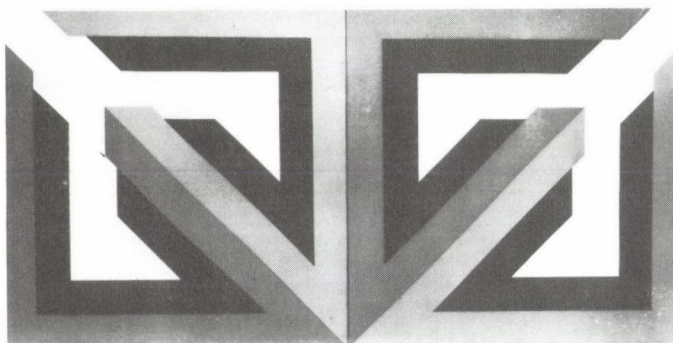
Ugyancsak más a funkciója a szabályos formának a modern művészetben; a modern technikai civilizációban valóban fontos szerepe van a „tisztán felismert és megértett törvényszerűségeknek”, a szabályos művészeti forma tehát ebben a korban részben ezt a civilizációt igenli, vagy legalábbis aláveti magát annak. Másfelől azonban a szabályos forma egy, az emberi pszichikumon és az emberi értelmén túli, és a civilizációnál magasabbrendű, elvont szellemi törvényszerűséget kíván kifejezni. Az utóbbira talán legjobb példa Mondrian, Malevics művészete.

A szabályos formának, az egyenletes ritmusnak tehát sokféle forrása, összefüggése és funkciója van és nyilvánvaló, hogy Bak Imre szabályos formaadása is ezekkel hozható összefüggésbe. Bak Imre tudatos művész, de az ő kifejezési formái is a tudatalatti, sőt biológiai rétegekből erednek, amely az ő esetében azt jelenti, hogy „ösztönösen vonzódik” a szabályos, szimmetrikus formához egyenletes ritmushoz, s amelynek megnyilvánulása hasonló mechanizmus szerint történik, mint ahogy azt Mezei Árpád a primitív népek esetében leírja. Felismerve azonban saját megmászhatatlan vonzódását, megpróbálja azt tudatosítani és a kifejezés szolgálatába állítani. Azt lehetne mondani, hogy az „idő is neki dolgozik”, tehát, hogy ez a vonzódás adekvát a civilizáció szabályosság-természetével. Ez is valószínűleg így van, de az ellenkezője még közelebb van az igazsághoz, hogy tudniillik létrehoz, megkonstruál egy tiszta, átlátható, egzakt, statikus világot, amely azonban nem annyira a világban lévő törvényszerűségeket tükrözi, hanem a világ káoszától, zűrzavarától, érthetlenségétől (ha úgy tetszik, az őt közvetlenül körülvevő világ érthetlenségétől) függetlenül, sőt annak ellenére létezik. Ez az értelmezés már átvezet bennünket Bak Imre következő korszakához, azaz „népművészeti ihletésű” képeinek elemzéséhez. Előbb azonban egy kitérőt kell tennünk konceptuális munkáinak bemutatása érdekében, amelyeket a hetvenes évek elején készített.

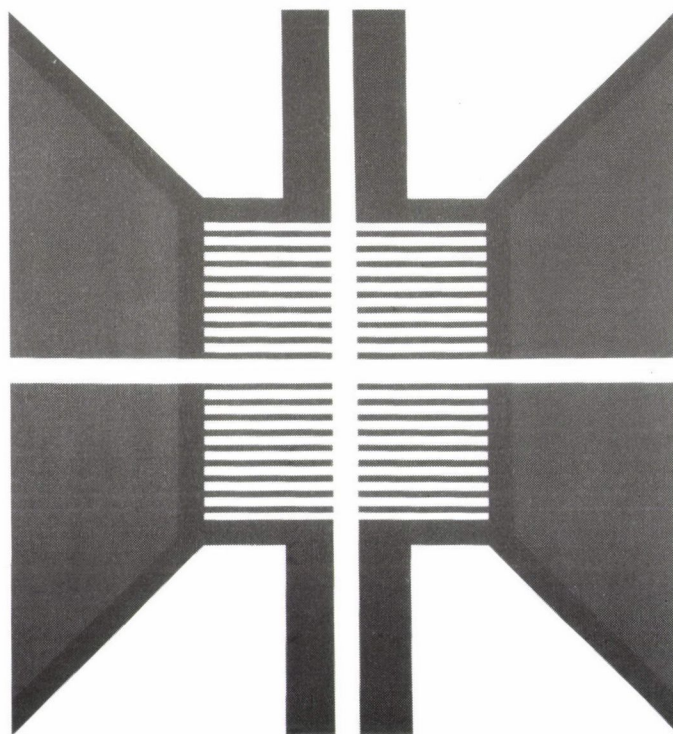
A festészettel párhuzamosan a hetvenes évek elején Bak Imre fotót, szövegeket használ munkáiban. Ezekben a munkákban nem a kész képre, az eredményre törekszik, hanem a hozzá vezető utat, saját képalkotó eszközeit, a fent említett szabályosság-vonzalmát akarja jobban megismerni és még inkább tudatosítani. Azaz festészeti ön-analízisbe kezd. Elhagy minden formát a képről: a szabályos forma helyett magát a szabályt, a szimmetrikus forma helyett magát a szimmetriát, az ellentétes forma helyett magát az ellentétet, az egymás mellé rendelt formák helyett magát a formaviszonyt akarja megjeleníteni. Először fotókiadásokkal közelíti meg ezt a célt, ezek azonban még mindig tükrözött vagy szimmetrikus formák, azaz még mindig formák. Ezért elhagyja a fotót is és a képzeletbeli képmezőre írja: font – lent, jobb – bal, ég – föld, hegy – folyó. Ezek már valóban nem vizuális formák, itt látszólag maga a tiszta viszonylat, összefüggés, tükrözés, szimmetria, ellentét jelenik meg. Azaz mégsem, hiszen itt egy másik formával, egy másik nyelvvel, a verbális nyelvvel fejezi ki az összefüggéseket. Ez a nyelv azonban még kevésbé elvont, mint a festmény nyelve, jelentéstartalma még bonyolultabb, és talán kevésbé egzakt, mint a vizuális forma. Ezért a következő lépésben szöveget és vizuális formát párosít, hogy az egyik nyelv elvontságát a másik konkrétságával ellensúlyozza. Majd a kétféle kifejezőmódot ütközteti egymással: a képmező felső részére a „lent” szót, alsó részére a „fent” szót írja – vagy kék felületek mellett egy fehér négyzetre odaírja: kék, kérdezvén, vajon a kettő közül melyik a kékebb, melyik nyelv az erősebb. És így tovább. Komoly nyelvfilozófiai kaland-



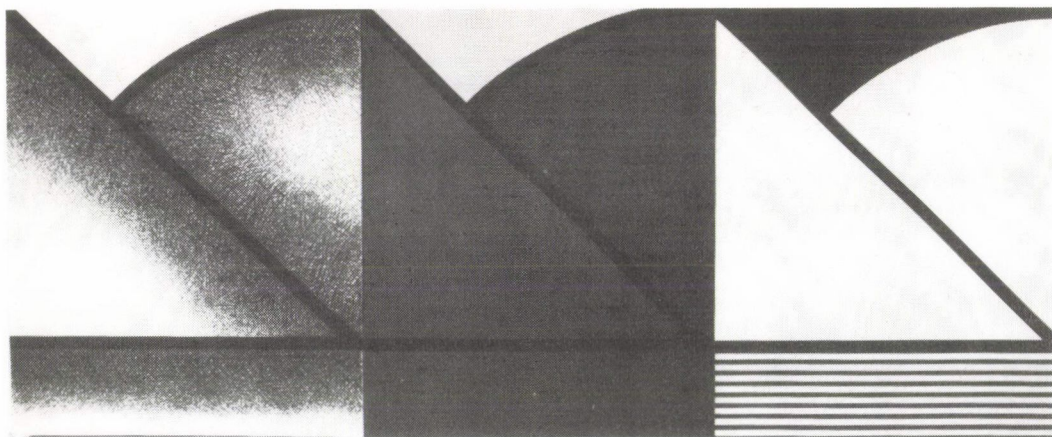
58. Bak Imre: Sávok I.,
1968. 140x240 cm. A mű-
vész tulajdona



59. Bak Imre: Négy részes
kép I–II. 1970. Egyenként:
130x130 cm. A művész tu-
lajdona



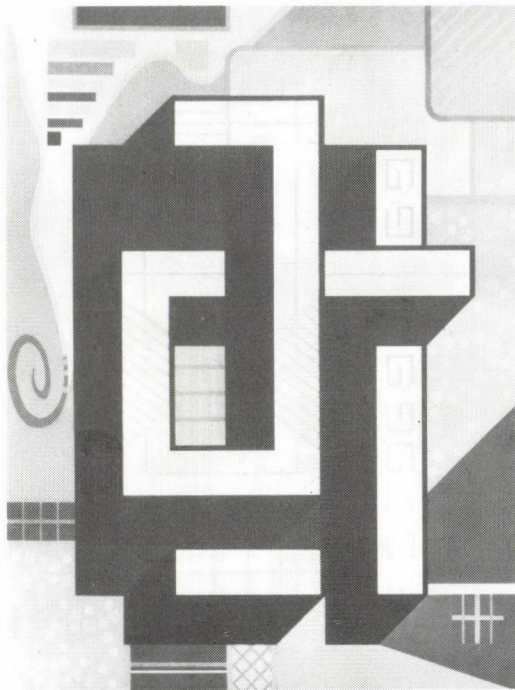
60. Bak Imre: Házak, 1974.
120x110 cm. A művész tu-
lajdona



61. Bak Imre: Táj I–II–III. 1974. Egyenként: 100x80 cm. A művész tulajdona



62. Bak Imre: Omega-Píramis, 1979. 150x150 cm. A művész tulajdona

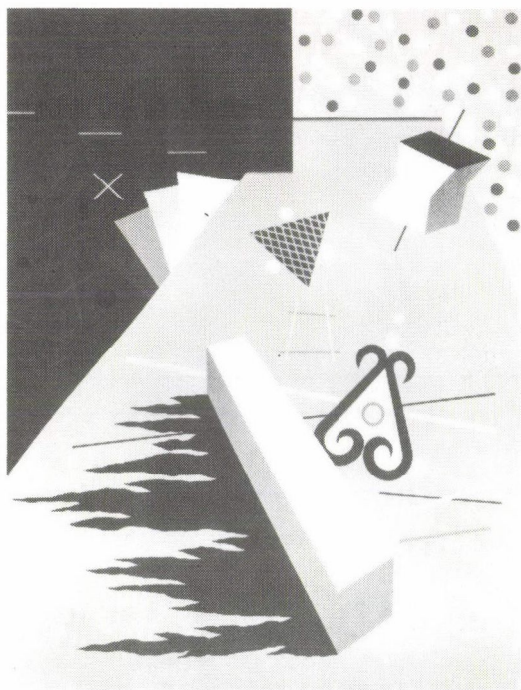


63. Bak Imre: Geometrikus kalligráfia, 1983. 160x120 cm. A művész tulajdona

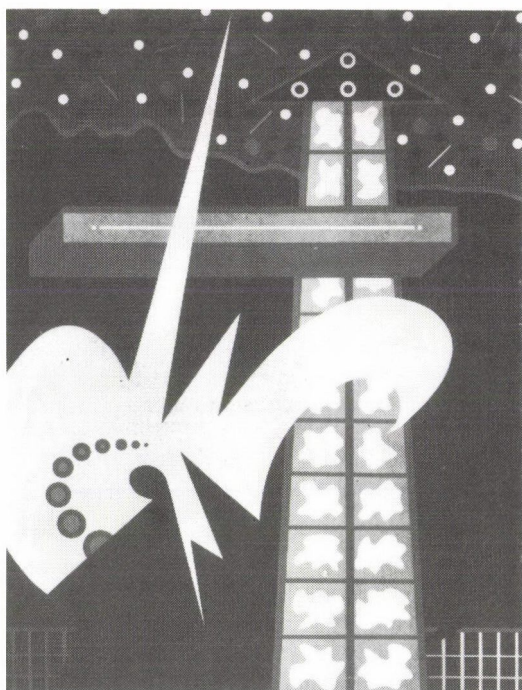


64–65. Bak Imre: Az ismert történet I–III. 1984. Egyenként 150x200 cm. A művész tulajdona



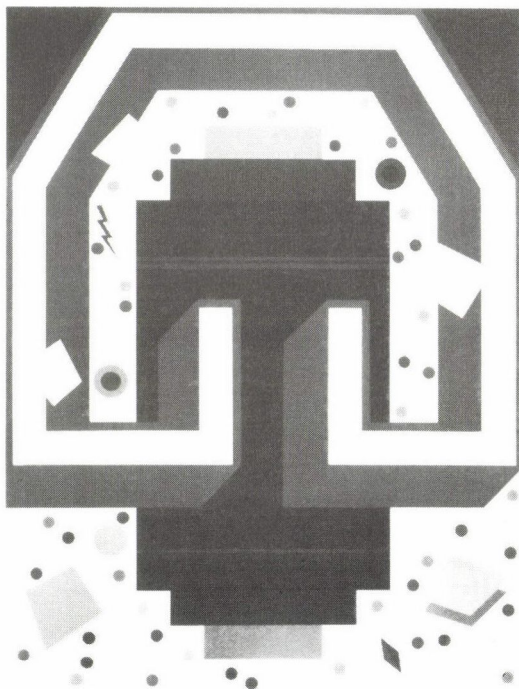


66. Bak Imre: Hommage à Giorgio de Chirico I. 1985. 200 x 150 cm. A művész tulajdona



67. Bak Imre: Jó éjszakát, 1984. 200x150 cm. Musée St. Pierre d'Art Contemporain, Lyon tulajdona

68. Bak Imre: Dhjána, 1986. 150x200 cm. A művész tulajdona



ba bonyolódik, mint oly sokan abban az időben. Illetve, olyan kevesen, hiszen nem sokan vették ilyen komolyan a konceptuális művészet kínálta lehetőségeket.

Itt természetesen különbséget kell tennünk a koncept kínálta lehetőség, és a koncept, mint irányzat között. Bak Imre számára a koncept nem a művészet „végső megoldása”-t jelentette, amelyben nincsenek többé forma- és minőségi problémák, csak a tiszta idea van, amelyet semmilyen formával nem lehet elrontani — ellenkezőleg, számára a konceptuális gondolkodás lehetőség és módszer volt, amellyel jobban elemezhetette, megismerhette saját formaeszközeit, hogy ennek az elemzésnek a tanulságait további formaadásában hasznosítsa.

Ebből a nyelvfilozófiai kalandból a forma mindenestre megváltozva vagy újjáéledve került ki.

A hetvenes években Bak Imre festészetében új típusú festmények jelennek meg. Ezek egyik csoportja a nap-madár-arc-ember típusú kompozíciók, amelyeken egy középtengelyt és abból szimmetrikusan kétfelé ágazó egyeneseket, félköröket láthatunk, továbbá mellettük egy vagy két kör-motívumot; mindez határozott geometrikus rajzzal. A főmotívum mögött általában egy vonalháló vagy négyzetháló alkotja a háttérret. Ezek az alakzatok, motívumok olykor kiemelkednek a térbe, axonometrikus perspektívával megfestve. Egy másik típusú képen egyszerű labirintus-rajzot látunk, középpontjában egy háromszög vagy omega jel. Ezek a képek továbbra is megmarad az egytengelyes vagy kéttengelyes szimmetria, — a kompozíció továbbra is szabályos, világos, egyszerű, egy pillantásra átlátható. A színeknek olykor térképező funkciójuk van, a világosabb színek előrehozzák a formát és elválasztják a háttértől, vagy vastag fekete kontúrok rajzolják körül a figurát és érzékeltetik a teret. Ezek a képek a korai geometrikus kompozícióknál sokkal statikusabbak, itt már a lent és a fent nem cserélhető fel, a kompozíció zárt, a láthatatlan erővonalak a kép optikai közepe felé mutatnak. A raszterháló szintén ezt a statikát erősíti. Ezek a képek már nem vezethetők vissza a harde edge formavilágához, itt egy új formarend bontakozik ki, amely mögött egy gondolkodásbeli változás van.

A képen látható motívumok eredete: népművészeti és archaikus kulturális motívumok. Bak Imre pályája kezdete óta szenvedélyesen tanulmányozta a népművészetet, elsősorban a népművészet díszítő motívumait. Leegyszerűsíteniék a dolgot, ha azt mondanánk, hogy azért tanulmányozta azokat, mert festészetének „felfrissítéséhez” új invenciókat, új motívumokat keresett. Népművészeti érdeklődése összefüggött az egész huszadik századi művészet problémája iránti érdeklődésével, ezen belül a vizuális nyelv, mint önálló diszciplína kutatásával.

Ha elfogadjuk, hogy a művészeti forma önálló kifejezési rendszer, vizuális nyelv, akkor azt mondhatjuk, hogy a modern művészetben ebből a szempontból két ellentétes irányú törekvés húzódik végig. Egyfelől az izmusok egyre több vizuális nyelvi konvenciótól szabadultak meg, és egyre több egyedi, individuális nyelvi formációt hoztak létre; ezzel párhuzamosan nőtt a vágy, kimondva vagy kimondatlanul, egy olyan művészeti nyelvre, egy új nyelvi konvencióra, amely megfelelően szabad és tág ahhoz, hogy a legszélsőségebb individuális tartalmak kifejezésére is képes, ugyanakkor rendelkezik olyan közös elemekkel, olyan új konvenciókkal, amelyek lehetővé teszik ennek a nyelvnek a kódolhatóságát. Ez természetesen nem csak nyelvi kérdés, ezt úgy is lehet fogalmazni, hogy a világkép individualizálódásával és széthullásával együtt nőtt az igény egy új, egyetemes, közös világképre. Ez természetesen egy leegyszerűsített elméleti konstrukció — mégis ez a világosan meg nem fogalmazott, de pontosan tudott igény ösztönözte a század nem egy művészt arra, hogy tanulmányozza és felhasználja a múlt kultúrájának azokat az elemeit, amelyekben látszólag egy ilyen egységes vizuális nyelv és mögötte egy egyetemes világkép van. A huszadik századi művész a néprajzi, az európai kívüli, valamint a prehistorikus kultúrákban véli vagy vélt

megtalálni ezt az egységes jelrendszert. A probléma itt a tudós és művész számára egyaránt kettős: a mítikus kultúrák megismerése és közvetítése, mai nyelvre, verbális vagy vizuális nyelvre való átírása. Ez utóbbi problémáról írja Lotman⁶: „A mitologikus szövegeknek a nem-mitologikus típusú kultúra számára való jelentőségét húzzák alá azok a kitartó törekvések, melyek ezek lefordítását célozzák nem-mitologikus típusú nyelvekre. A tudomány területén ez a mitologikus szövegek logikai verzióit szüli, a művészet területén – és a természetes nyelvre való lefordítások egész sorában – metaforikus konstrukciókat. Alá kell húzunk a mítosz és a metafora alapvető különbségét, bár ez utóbbi az előbbinek tudatunk szokásos formáira való természetes fordításává válik. Valójában magában a mitologikus szövegben metafora, mint olyan nem fordulhat elő.

Az esetek egész sorában a mitologikus szöveg a nem-mitologikus tudat kategóriáiba lefordítva mint a szimbolikus kerül befogadásra. Az ilyen típusú szimbólum a mítosznak egy későbbi szemiotikai tudat szempontjából való elolvasása során jöhet létre, tehát ikonikusan vagy kvázi-ikonikus jelként átértelmezett.”

A huszadik század sok művésze merített inspirációt az archaikus, mítikus kultúrák művészetéből, tárgyi és írott emlékeiből és nem egy jelentős művész egész életművét meghatározta ez az inspiráció Brancusitól Beuysig. A lotmani értelemben ezek az életművek felfoghatók a mitologikus kultúrák metaforikus interpretációinak. Lényegesebb azonban, hogy ezek a mítosz egyéni értelmezései, individuális mítoszok, amelyek önmagukban teljes világot alkotnak, de egymással nincsenek olyan összefüggésben, hogy abból kialakulhatna az említett közös nyelv, jelrendszer és közös gondolkodás. Bak Imre ennek ellenére ebben az időben szenvedélyesen hitt ennek lehetőségében és kutatta a megvalósítás módját. A magyar népművészet díszítő motívumaival ismerkedett először, fafaragások, szöttesek, hímzések motívumaival. A szemiotikai néprajzi iskola felfogása szerint ezek a virág, ember, állat-motívumok nem pusztán stilizált ábrázolások, hanem a kereszténység előtti magyar mitologikus kultúra közvetítő kifejező jelei, egy világkép szimbólumai, amely világkép azonban már feledésbe ment és a jel így pusztán díszítő ornamenssé változott. A magyar népi díszítő-motívumok szerkezetének tanulmányozása vezette el azután a szomszédos népek, a bolgár, román, délszláv népművészet, később az északi népek népművészetének tanulmányozásához. És ezután jutott el az ősi amerikai régészeti emlékekhez, majd az indiai kultúrákhoz. A tanulmányozás szó itt túl komoly, inkább kíváncsiság és szenvedély űzte felfedezésvágyról, kalandról beszélhetünk amely egy bizonyos asszociációs logika szerint vezette egyik kultúrkörtől a másikig, mindenütt az azonosságot, a hasonlóságot keresve.

Egy 1976-ban kiadott kis füzetben⁷ ő maga mutatja be, hogy hogy jutott el egyik motívumtól a másikig, és hogy keletkezett ebből a Nap-madár-arc képek egyik változata. A konkrét források ebben az esetben: egy avar kori csaton lévő arc, egy nyitrai vagdalásos virágmotívum, tulipán egy magyar szarukarcolatról és egy kiterjesztett szárnyú madár egy permi bronzleletről. Felismerte, hogy ezeknek a különböző helyről és igen különböző időkből származó jeleknek elhagyván a részleteit, azonos vagy nagyon hasonló a szerkezetük: középtengely, abból szimmetrikusan kiágazó elemek, vagy szimmetrikusan jobbra-balra elhelyezett azonos elemek. Amikor megcsinálja ezt a szerkezeti vázát, ez már az ő saját jele, amelyben ezek a formai előzmények már csak látenszen vannak jelen, s a jel valóban egyszerre nézhető-értelmezhető egy sematikus arcnak, kiterjesztett karú embernek vagy kiterjesztett szárnyú madárnak – de egy faágnak is, amely fölött egy vagy két nap, égitest lebeg.

Egy másik képtípusának eredete, előképe a különböző labirintus-ábrázolások. A labirintus-mítosz, az ókori kultúra egyik legelterjedtebb mítosza – alapmítosz, amely az ókortól a mai napig a különféle kultúrkörökben újra és újra megjelenik és feldolgozásra kerül a legkülönbözőbb tartalommal a kultikustól a profánig. És a labirintus vizuális ábrája is sok-

féle jelentéssel, tartalommal található meg ezekben a kultúrkörökben. „Itt tehát egy titokkal és egy misztériummal állunk szemben. Az olyan civilizációs korszakokban, amikor a társadalmat mélyen áthatotta a misztikus-vallásos érzelmvilág – és ilyen volt a minőszi civilizáció vagy a keresztény középkor is –, ez a jellegzetesség válik uralkodóvá. Azokban a történeti korszakokban viszont, amelyek inkább a 'földi világ' felé fordultak, mint a császárkori Rómában vagy a XVIII. században –, a labirintusjel és annak használata látszólag szinte teljesen elveszíti 'szent jellegét'. Azonban, mélyen, egészen mélyen még a pusztai játék formájában is, még ott rejtőzik, ha nem is a tudat, de legalábbis a gyanú, hogy itt valami mélyebb, megoldatlan dolog is rejlik – ez azonban pusztai borzongásnál többet rendszerint nem kelt. Ma már, mondhatnánk, 'elfojtva' jelentkezik csak az a szokás, hogy labirintusokat rajzolunk – papírra, kertekbe, játékból. Ugyanakkor azonban kitartóan jelen van a labirintus festők képein (bár széttördelt, szabad zűrzavaros, asszimetrikus, rendszertelen formában, mert nyilvánvalóan ezen körülhatárolt területen is érvényben van a 'modellek halála').”⁸

Bak Imre az általa ismert sokféle labirintus-jelből többszörös egyszerűsítés és elvonás eredményeképpen egy nagyon egyszerű, csupán néhány elemből álló labirintus-képet csinált. Ez tulajdonképpen nem igazi labirintus, hiszen egyetlen pillantással átlátható, a rejtélyre tehát csak érintőlegesen utal – voltaképpen a labirintus betű-jele.

A többi jel-típusú képe is hasonló eredettel rendelkezik és hasonló módszerrel készült. Az elemzés következő lépése megvizsgálni, hogy túl az eredeten, most mit jelentenek ezek a jelek, mi a közös a nap, madár, hold, arc, labirintus-képekben. Azt tudjuk, hogy maga a művész milyen jelentést tulajdonít képeinek. Több teoretikus írásában kifejti, hogy ezeknek a különféle eredetű motívumoknak és jeleknek van egy olyan közös magva, amely független időtől és földrajzi távolságtól, és ezért alkalmas arra, hogy a jelen vizuális nyelvének alapja, kiindulópontja legyen. Továbbá, hogy ezek a jelek még így is őriznek valamit eredeti tartalmukból (világmagyarázó szimbólumok, világmodellek), és egy egységes kulturális modellhez szolgálhatnak mintául. „XX. század végi létünk (praktikus és szellemi) problémái sürgetik a megoldást. A különböző kísérletek (még a kétesértékűek vagy elvetéltek is) adhatnak tapasztalatokat egy olyan kulturális modell kialakításához, amelyben a Létet, mint Egészt tudjuk modellálni. Egy ilyen kulturális modell segíthetne abban, hogy a Létet megfelelő mélységben és teljes minőségében éljük meg. Ilyen módon a legegyszerűbb élettevékenység is lehetne 'rituális' (mint a japánok teázása), minden pillantásunk a művészeti katartikus élményhez hasonló benyomással szolgálhatna. Ebben az Egészre vonatkoztatott modellben a szellemi és anyagi kultúránk teljessége olyan egyszerű, könnyen áttekinthető szerkezetekbe kellene szerveződjék, amely a hétköznapi gondolkodás számára is (lefordítás nélkül) hozzáférhető volna. A vizuális művészetek (a vizuális és szellemi kultúrán belül) sajátos módszerekkel tesznek lépéseket a fenti célok elérésére.”⁹

A tárgyilagos hang, a pontokba szedett szentenciák mögül még ebben a rövid idézetben is átsüt a pátosz, amelyben ráismerünk a húszas évek művészeti kiáltványainak világhódító-építő pátoszára. A konstruktivista hagyomány tehát ilyen stilisztikai kerülő úton is föl-bukkan. Bak Imrének ezeket az írásait nem is úgy kell olvasnunk, mint tanulmányokat, hanem mint Bak Imre művészetének verbális megnyilvánulásait, mint konceptuális munkákat. Mert ha a teoretikussal lehetne is vitatkozni, a festő nem téved ezekben a képekben, amikor a motívumok közös szerkezeti elemeire talál rá és ezekből alkot egy saját jelrendszert. Ezek a kompozíciók vizuálisan igazak, „stimmelnek” a világra vonatkoztatva, és nem feltétlenül kell azokat verbális nyelvre lefordítani. Ezek a képek nem szimbólumok, inkább azt mondhatjuk, hogy Bak Imre képalkotása emblematikus. Egy Tiziano-kép elemzése kapcsán írja Panofsky az emblémáról: „Ebben a képben meg van az embléma valamennyi jellegzetessége, mivel . . . osztozik a szimbólum természetében (csak éppen inkább egyedi, mint

általános), osztozik a szolás természetében (csak éppen inkább vizuális, mint verbális jellegű) és osztozik a közmondás természetében (csak éppen inkább rafinált, mint közhelyszerű).¹⁰ Bak Imre képei a népművészeti motívumokhoz, a prehisztórikus kultúrák jeleihez és a modern képzőművészethez való bonyolult viszonyának összefoglaló emblemikus kifejezései.

A huszadik században az emblémát a hirdetés, tömegkommunikáció sajátította ki, ezért ma az embléma szó jelentésének van bizonyos kereskedelmi, populáris melléköngéje is. A pop művészet is azért használta olyan szívesen a kereskedelmi emblémákat, mert azok nem csak áruvédjegyek, hanem a civilizáció egyetemes jelképei. Bak Imre képeinek erőteljes, harsány színvilágában is van bizonyos populáris jelleg, hiszen abban a civilizációban, amelyik ilyen harsány és hangos emblémákat használ, csak még hangosabb kiabálással lehet szóhoz jutni.

A nyolcvanas évek elejétől új korszak kezdődik Bak Imre életművében. Ennek a ma már világosan elkülöníthető új korszaknak az alakulását képről-képre figyelemmel kísérhetjük. A végleges és zárt kompozíció kinyílik és megmozdul. A kompozíció egyre nyitottabb lesz, több irányban is: a kép határa és a kép belső tere felé. A szimmetrikus, zárt, geometrikus arc-ember-madár figurák elvesztik integritásukat, részekre szakadnak, a részek elmozdulnak, vagy átalakulnak, elvesztik határozott alakjukat, amorfi formává válnak. Új motívumok is megjelennek: szeszélyes kacskaringók, sorminták, arabeszkék, hullámvonalak – a klasszikus művészet, a rokokó, a szecesszió ornamentikáját idézik, amelyek azelőtt nemcsak Bak Imre, hanem az egész modernizmus művészetében „tiltva” voltak. Olyan alakzatok is feltűnnek, amelyek már majdnem figurálisak: lángnyelvre, vigyorgó ördögarcra vagy egy szál rózsára emlékeztetnek. A vonalhálós-négyzethálós felületek statikájukat veszítve még fel-fel tűnnek de egyre inkább kiszorítják őket a pettyes, háromszöges vonalkás felületek. Mindezek az elemek szabadon áramlanak a kép terében, egymás mögé, egymás elé kerülnek, vagy egymásba hatolnak, a hegyes formák behatolnak a lágyabb kontúrú alakzatokba, vagy kettétörnek egy szilárd építészeti elemen; ez a nagy mozgás, áramlás nyitottá teszi a kompozíciót, mert az egyes motívumok nem állnak meg a kép szélénél, ki-, illetve belépnek a képbe. A színek is megváltoznak: az eddigi keveretlen és harsány színek helyébe most kevert, tört színek lépnek – a rózsaszín, lila, narancs, türkiz sokféle árnyalata és bizarr összeállításai.

Ezek az új képek sok szállal kötődnek Bak Imre előző képeihez: a képkötő elemek most is különféle pszichológiai vagy kulturális asszociációkat keltenek, de mivel a középpontos vagy szimmetrikus szerkezet felbomlott, így egyik jelnek, motívumnak sincs központi szerepe a képen. A képek dinamizmusának is van előzménye: ezt a dinamizmust is magyarázhatjuk az előző képek lefojtott mozgásenergiáinak felszabadításából. Új vonásai ugyanakkor a már említett szecessziós, art deco-s, klasszicista vagy klasszikus motívumok, az új, bizarr színegyüttesek, az asszimetria – és ami mindebből következik: a képek felszabadult, játékos karaktere.

Ennek a szabadabb kompozíciónak, a játékos kifejezőmódnak az egyik forrását a kritika és maga Bak Imre is¹¹ a hetvenes években bekövetkezett művészeti fordulatban, az ún. posztmodern művészeti változásban jelöli meg. Ennek a művészeti fordulatnak a hatása azonban Bak Imre művészetében megintcsak nem egy közvetlen formai átvétel, hanem egy új szellemi kihívás, amely arra készíti a művészt, hogy átgondolja eddigi útját, s hogy a felvetett problémákra a maga módján adja meg a feleletet.

A posztmodern, tranzavantgarde terminusok már közismertek a szakirodalomban, annak ellenére hogy nem egy lezárult, hanem egy előttünk alakuló-változó művészeti folyamat jelölnek meg, amelybe egyelőre sokféle stílus, törekvés beletartozik: új festészet, új expresszionizmus, új vadak, anakronizmus, új elektika, új naivitás stb. Ennek a sokféleség-

nek a közös gondolati magvát az új terminust először meghirdető és megfogalmazó olasz kritikus, Achille Bonito Oliva az új művésznemzedék hitetlenségében, „aktív nihilizmusában” látja: a „poszt-technológiai” korszakban ez a nemzedék nem hisz többé a mindent megváltó és megoldó progresszív művészeti ideákban és az azt kifejező egységes nyelvben. „Ez a kétértelműség tehát a lényege a transzavantgarde munkáknak, amelyek a komikum és a dráma, az öröm és a fájdalom, az erotika és a felszíni realitás között vibrálnak. Ennek a művészetnek a kiindulópontja a nihilizmus, egy aktív nihilizmus, amely Nietschére hivatkozik, anélkül, hogy az ő pesszimizmusát is átvinné. Az öröm itt valami olyasmi, amely a középpontból a kör kerülete felé mutat, anélkül, hogy lehorgonyozna valahol. . . . Az amerikai és európai transzavantgarde különbözik egymástól, de van egy közös vonása, az, hogy túllépve a történeti avantgarde hagyományokon és a neoavantgarde nemzetköziségén, a helyi kultúrához fordul, a „genius loci”-ban keresi identitását. Ez az identitás többé már nem külsődleges jegyekből áll, hanem a munka belső lényegét alkotja. Az európai transzavantgarde például az európai történetiségben találja meg ezt az identitást. A kulturális anyag kiválasztásában nincs hierarchia, mert nem tagadják, hogy a tömegkultúra korában élnek – a kultúra különböző szintjeit olvasszák be a munkába.”¹²

Mindezek és a további, Achille Bonito Oliva és mások által felvetett gondolatok az új irányzatról – az egyéni kifejezőmód, a festészet újrafelfedezése, a hagyományok önkényes, eklektikus kezelése, az absztrakt és a figurális ellentétek elmosódása stb. – mint láttuk, Bak Imrét is mindig foglalkoztatták, természetes tehát, hogy ha ezek a problémák most új formában, új összefüggésben merültek fel, őt is arra készítették, hogy újra átgondolja azokat. A hagyományhoz való ilyen szabad közeledés, a stíluspluralizmus lehetősége egyrészt megerősítette Bak Imrét abban, hogy eddig is helyes úton járt, amikor a különböző kultúrák jeleit egybeolvasztotta, kisajátította, emblematiszálta. Ugyanakkor az új kifejezőmód egyes erőteljes, karakteres és hozzá közelálló példái (pl. Frank Stella új képei, a Memphis csoportnak az iparművészet–képzőművészet határterületén mozgó tevékenysége) segítették-ösztönözték, hogy kimozduljon eddigi, már kissé merevvé vált szabályos kompozíciós világából és több teret adjon a szabad szubjektív megnyilvánulásnak. Ezt az elmozdulást nem csak a szecessziós ornamensek megjelenése mutatja munkáiban, hanem azok az új, individuális kompozíciós elemek, amelyek már nem egy kulturális jel átirásai, hanem egyéni invenció eredményei, s amelyekkel a személyiség rejtett tartalmait, félelmet, szorongást, agressziót fejez ki. Egy-egy kép hangulata azonban soha nem ilyen egyértelmű, az agresszió vagy a szorongás mindig feloldódni látszik a könnyed, játékos felszíni ornamentikában, a díszítésben. Ezeken a képeken már nincs minden elem alárendelve a tudat kontrolljának – ez a szüntelenül áramló mozgás, az egymásba hatoló formák, a váratlan szín- és formavillanások az expresszív önkifejezés irányába mutatnak. De az expresszív stílusig, formakezelésig mégsem megy el Bak Imre. Amorfi, szabad ecsetvonásra emlékeztető alakzatainak is határozott, éles kontúrt ad, ezáltal egész bizarr hatást keltenek ezek a „megfagyott” ecsetvonás-gesztusok, ez a „hard edge-expresszionizmus”. Azaz, ez az a pont, ahol a festő minden külső hatás, kihívás ellenére megőrzi identitását, önmagához való hűségét. „Itt bizonyos logikai rendszerek elindulnak egy bizonyos irányba, és azt hiszed, hogy kitalálsz a következő lépést és akkor valami más következik. A meglepetés. A kiszámíthatatlan meglepetése. Ugyanakkor az egész mégsem kaotikus, és abban ne bízzatok, hogy a kaotikus elemek fel-falják a rendet. Én maximum odáig bírok elmenni, hogy rend és káosz egyidejűleg létezik, a fény és a sötétség. . . .” – mondja legújabb képeiről egy interjúban.¹³

A káosz mögött lévő rend – ez az, ami Bak Imre látszólag egymástól nagyon különböző képeit, korszakait összekapcsolja, amelyek így együtt a rend, a szabály, és a technikai tökéletesség diadalát hirdetik. Ez a rend, a vizuális elemek megkonstruált rendje, amely, mint

láttuk sokféle forrásból származik: a művész ösztönös vonzódásából, rendkényszeréből, az emberi érzelmeiktől és pszichológiától független tudatos konstruáló tevékenységből és a művészet történetében több száz év alatt leszűrődött ábrázolási konvencióból – valószínű, hogy mindezekért együtt „érezzük” ezt a rendet egyrészt ismerősnek, másrészt törvényszerűnek. Ez a rend, ez a konvenció harde edge és emblematisz képein előtérben van, hangsúlyozott és nyíltan kimondott, ezért talán nem hat a felfedezés erejével. De új képein minél messzebb távolodik a kompozíció ettől, minél inkább a teljes kötetlenség, szabadság látszatát kelti, annál nyilvánvalóbb, hogy ezt a szabadságot milyen feszesen tartja a látens mögötte lévő rend-tudat, sőt, hogy ez a szabadság éppen azáltal olyan, amilyen. A máig érvényben lévő, sőt ma újra aktuális váló „romantikus” művészettelfogás szerint az igazi alkotás, az invenció csak a ráció és a konvenció *után* következik. Bak Imre tisztában van ezzel, ugyanakkor azt vallja, hogy a legszélsőségesebb individuális és a legelvontabb szellemi tartalom is csak akkor képes világosan megjelenni, megszólalni, ha egy biztos közös kódra nyelve, konvencióra – az adekvát formára támaszkodik. Mint a tonális zene utolsó példáiban.

És végül, Bak Imre festészetében nagyon fontos helyet foglal el a technika, amely nagyon közel van a forma vagy a rend fogalmához, mégsem azonos vele. Minden képéhez először vázlatot készít és ezt vitelezi ki egy nagyon pontos technikával. Erről azért érdemes külön szólni, mert a modern művészetben a kivitelezés technikája, a művészeti eszközök biztos kezelése, tehát a művészet mesterségbeli része egyre kevésbé volt fontos, míg a konceptuális művészetben teljesen el is tűnt – mondván, hogy a műben a legfontosabb az eszme, és ha az jó, azt semmiféle rossz technikai megjelenítéssel nem lehet elrontani. A fotórealizmusban viszont újra fontossá vált a technika biztos tudása. Bak Imre is mindig nagyon fontosnak tartotta a technika biztos kezelését, a mesterségbeli tudást. Tudja, hogy ő egy bizonyos „kemény éllel” tudja magát kifejezni, ettől nem tud elszakadni, s azt is tudja, hogy ezt csak nagyon pontosan, precízen szabad csinálni. Ezért készíti minden képéhez előzetes vázlatot, amelyen minden szint és formát és azok egymáshoz való viszonyát előre kipróbálja, a kész kép a vázlathoz viszonyítva már nem sokat változik. Ez az előzetes mérlegelés és a kivitelezés pontossága legújabb, szabad áramlású kompozícióira is jellemző.

Mindezt együtt úgy foglalhatjuk össze, hogy Bak Imre nagyon fontosnak tartja a festészet mesterségbeli részét, a művészetet. Nem csak azt, persze. De tudja, hogy a megfoghatatlan ideáknak, érzéseknek csak úgy lehet vizuális nyelvi formát adni, ha a festő teljes biztonsággal kezeli ezt a nyelvet, kifejezési eszközét.

JEGYZETEK

1. FÁBIÁN L.: Triptichon Bak Imrének. *Mozgó Világ*, 1980. 12. 41.
2. BÁNSZKY P.: Bak Imre. Budapest, 1982. 20–21.
3. L. VADAS J.: Két világ határán. *Művészet*, 1970. szeptember, 30.; THEISLER GY.: Nádler István és Jovánovics György kiállítása. *Művészet*, 1970. szeptember 35.; Sik Csaba: De mi ütött ebbe az emberbe? In: SIK CS.: Rend és kaland. Budapest, 1972. 228–229.; Beke L. tanulmányában – Magyar nem-ábrázoló művészet II. Kritika, 1971. 7. 24–28. – már differenciáltabban értékeli, a konstruktivista hagyomány mellett felhívja a figyelmet a kortárs irányzatok, pop art, minimal art, harde edge, új absztrakció hatására is.
4. Sik Cs. i. m. 228.
5. MEZEI Á.: Művészet és tudomány. In: MEZEI Á.: Elméletek és művészetek. Budapest, 1984. 102.
6. LOTMAN, J. – USZPENSZKIJ, B. A.: Mítosz – név – kultúra. In: *Kapcsolatok III*. Budapest, 1980. 9–10.
7. Bak/76. Budapest, 1976. A művész kiadása.
8. SANTARCANGELI, P.: A labirintusok könyve. Budapest, 1970. 148.
9. BAK I.: Mítosz, művészet, jel. In: *Kapcsolatok III*. Budapest, 1980. 68–69.
10. PANOFISKY, E.: Tiziano: A bölcsesség allegóriája. In: PANOFISKY, E.: A jelentés a vizuális művészetekben. Budapest, 1984. 151.
11. HEGYI, L.: „Transz-avantgarde” – „Radikális eklektika”, GYETVAI Á.: Új festészet. In:

Kat. Frissen festve. Budapest, Ernst Múzeum, 1984. 1–2. és 4–5.; BAK I.: Posztmodern. Magyar Építőművészet, 1983. 1. 60–61.

12. OLIVA, A. B.: Transavantgarde Inter-

national. Milano, 50–52.

13. Hosszú beszélgetés . . . 1983. február 11. Bak Imre és Albert Zsuzsa műterme. Kérdező: Simon Zsuzsa. Artpool Letter 4 (1983). 20.

Zsuzsa Simon: Zwanzig Jahre der Malerei von Imre Bak

Imre Bak, ein unverwechselbarer Künstler der ungarischen Malerei unserer Tage, begann seine Laufbahn in den sechziger Jahren mit der nach ihrer Debut-Ausstellung benannten „Iparterv“-Generation. In seinem Schaffen von nunmehr über zwanzig Jahre lassen sich mehrere Perioden und Richtungen unterscheiden. In den sechziger Jahren schuf er geometrische Abstraktion, in den siebziger Jahren gelangte er nach einem kurzen konzeptuellen Abstecher durch die Erforschung der Zusammenhänge von Abstraktion und Bedeutung zu einer eigenartigen emblematischen Malerei, die er aus Motiven der prähistorischen und der ungarischen Volkskunst aufbaute, zuletzt schloß er sich in den achtziger Jahren der postmodernen Eklektik an. Die Analyse ist darauf ausgerichtet, in den Werken der verschiedenen Schaffensperioden die über Stil und Kunstrichtung hinausweisenden individuellen Charakterzüge und Lösungen aufzuzeigen, so in den Hard-edge-Werken die innere Spannung, die gedämpften Bewegungsenergien der statisch-geometrischen Werke, in den Werken der „Zeichen“-Periode das als universell gedachte und folgerichtig verwendete visuelle Sprach-System, und schließlich den eigenartigen „Hard-edge-Expressionismus“ der postmodernen Periode. Die Analyse konnte den gemeinsamen Zug, die persönliche Handschrift des Künstlers, seine persönliche Identität in all diesen voneinander abweichenden Stilen aufdecken. Dieser gemeinsame Zug besteht im ständigen Bestreben nach Qualität und feiner Ausarbeitung, andererseits nach innerer Ordnung und Logik, die selbst in den gelösteren Kompositionen latent vorhanden ist.

G. Hidvégi Violetta

ADALÉKOK PÁN JÓZSEF ÉLETÉHEZ ÉS MŰKÖDÉSÉHEZ

A magyar romantikus építészettel foglalkozó művek majd mindegyike, hacsak jelzésszerűen is, de felhívja a figyelmet Pán József¹ építésze. Neve szinte összeforrt a fő műveként számon tartott krisztinavárosi Káracsonyi-palotával, amelyet 1938-ban sajnos leromboltak.

Munkánkban összefoglaljuk az adatokat, amelyek életének alakulásáról eddig rendelkezésünkre álltak,² illetve kiegészítjük azokat az újabb kutatások eredményeivel. Nem célja viszont összegzésünknek egy átfogó pályakép ívének megrajzolása, munkásságának részletezése; inkább az életrajzi homályos pontok tisztázására vállalkozhatunk a feltárt források alapján, valamint élete termékeny szakaszának, a Pesti Építő Bizottmány (1861–1873) működéséhez kapcsolódó épületeinek topografikus feldolgozására és művészet-történeti elemzésére.

Pán József 1810. július 2-án született Prágában.³ Származásáról sajnos nem rendelkezünk adatokkal. Tanulmányait szülővárosában kezdi; „Mesterségét Prágában kitanulván ... magát mesterségében tökéletesíteni el nem mulasztotta, ... a fensőbb architecticai tudományok Academiai cursusát Bécsben oly szorgalommal halgatván: hogy tanuló társai között az első osztályú jelesek közé soroltatni megérdemlett, és ... építő mesteri diplomával felruháztatott ...”⁴ Bécsi tanulmányainak időszaka egybeesik vándorlásának korszakával, mely 1835. május 12-től 1839. március 30-ig tartott.⁵ A fiatal, 29 éves építész tanulmányai befejeztével nem szülőföldjére tér vissza, hanem id. Koch Henrik építész segédeként Pestre kerül; és e minőségében részt vesz a gróf Károlyi család építkezésein.⁶ Kochhal való kapcsolata kezdetét nem tudjuk pontosan meghatározni, eredhet ez még Csehországból, de Bécsben is keletkezhetett. Pán József szerepe a Károlyi család építkezéseinél, az egyes épületek tervezésében és kivitelezésében egyelőre nem tisztázható, csak annyit állapíthatunk meg egyértelműen, hogy 1840 és 1842 között Koch mellett igazolja az egyes mesteremberek számláit.⁷

Magyarországon való letelepedésében a kedvező munkalehetőségeken kívül szerepet játszhatott a nagy árvíz utáni építészeti konjunktúra mellett a magánélete is. Lehetséges, hogy építészünk már családot is Pesten alapított; felesége Szaplatzky (Samblatzky) Teréz. Házasságkötésük helyét és idejét nem ismerjük. E frigyből születik a később szintén építészként tevékenykedő fia, akit „Josef Konrad” néven anyakönyveznek a belvárosi rk. plébánián 1840. november 28-án. A szülők neve alatt az alábbi bejegyzést találjuk: „különös kívánságára az attyának nevek beirattatnak”. Ez a szokatlan megjegyzés Pán tisztázatlan pesti jogállására utalhat, mintahogy az is, hogy az „életnemük, lakhelyük” rovatban a lakcím nincs feltüntetve.⁸ E házasságából ifj. Pán Józsefnek kívül még három gyermekéről van tudomásunk. Első felesége fiatalon, 33 évesen hunyt el 1848-ban. (Itt jegyezzük meg, hogy Pán József a szabadságharcban „részt vett önkéntesként”.⁹) Nyilván kiskorú gyermekei is szerepet játszottak abban, hogy 1850 májusában ismét megnősül, feleségül veszi Lazsánszky Antal „asszony szabó mester” és Ketskémethy Katalin Teréz nevű hajadon leányát. Második házasságából három gyermek születéséről rendelkezünk adatokkal, közülük kettő a két éves korát sem érte meg. Egyenesági leszármazottakról egyelőre nincs tudomásunk. (A családfát és egyéb életrajzi adatokat l. a Függelékben!)

Feltételezhetjük, hogy gr. Károlyi Györgynek, illetve titkárának, Bártfay Lászlónak építészünk pesti letelepedésében nem volt közvetlen szerepe, mert erről Bártfay naplójában valószínűleg említést tett volna, ahogy feljegyezte azt is, hogy 1841 áprilisában Pán József a segítségét kérte.¹⁰ Nem tudjuk, milyen körülmények között és miért bomlott fel kapcsolata a Károlyi családdal, de feltételezhetjük, hogy megbízatása 1842 után megszakadt, mert 1844 januárjában már a Pesti Hírlap három vasárnapi számában tesz közzé egy hirdetést, amelyben felajánlja munkáját és szakértelmét az építkezőknek.¹¹

1841. április 20-án értesíti a Helytartótanács a városi tanácsot építészünk pesti letelepedéséről; „E’ városban tartózkodó, s’ több háztulajdonosok épületeire ügyelő Pan Jósef academiai építő mester részére a’ Cseh Kormány utján érkezett elbotsátó, és átköltözési levelek, e Városi Tanátsnak kézhez szolgáltatás végett ...”¹²

„Valószínűleg még 1841-ben mesterjogért folyamodik a budai tanácshoz, de a céh nyilatkozata alapján elutasítják. Ezek az iratok teljesen hiányoznak, csak későbbi utalásból tudunk az eseményről. Pán ezután

1842 novemberében a Helytartótanácshoz fordul felvétele ügyében, kérelmét azonban hiányosan szereli fel bizonyítványokkal, így a céh s a tanács nem látja igazoltnak mesterségbeli, csak építési képzettségét, s elutasítását javasolja. Pán még a végső határozat megszületése előtt pótolja a hiányzó bizonyítványokat, köztük az igen fontos vándorkönyvet, s így a Helytartótanács, a városi tanács újabb, ekkor már pártoló javaslata alapján 1843. jún. 27-én felvétele mellett dönt. A céh azonban vonakodik a remeket feladni, s a Helytartótanács ez év dec. 19-én kelt leiratában, Pán beadványa nyomán, a városi tanácstól jelentést kér. Az ügy további alakulásáról sajnos az iratok nem tájékoztatnak.¹³ 1862 augusztusában Pán József a pesti tanácshoz folyamodik budai mesterjoga pestivel való felcserélése érdekében. Az ügyintéző tanácsnok így foglalja össze a kérelmező indokait: „... folyamodó rendes építési oklevéllel ellátot lévén, 1848^k évben a' budai kőmives és építő Mesterek czéhébe felvétellett, hol is 1852^k évig szakadatlanul foglalkozott; de akkoron építő mesteri foglalkozásai leginkább Pest városában szaporodván, és a' volt cs. kir. országos törvényszék által mint törvényszéki becsüs is kinevezettve lévén, ezek könnyebb ellátására Pestre áttelepült, ...”¹⁴ Építészünk kérését teljesítik, így 1863. február 14-i tanácsi határozattal kapja meg a pesti építőmesteri jogot.¹⁵

Építési tevékenysége mellett még más jellegű munkájáról is tudunk. 1864. szeptember 10-én fogadja el a Helytartótanács szabadalmát; „... Pan József építész, és Schossberger Sigmond ügynök és vegész, (sic!) pesti lakosoknak „Anticausticum” nevezetű mindennemű fa és egyéb éghető anyagoknak, fellángolás és gyulladás elleni biztosítását tárgyzó, sajátos szer találmányukra három évi kizáró szabadalom engedélyeztetvén, a' szabadalmi leírás, mely titokban tartatni kéréselt a' szabadalmi levéltárban elhelyeztetett.”¹⁶

Az 1860-as években építészünk anyagi helyzete megrendül. Még nem sikerült tisztázni, vajon építész tevékenysége mellett az említett találmány is szerepet játszott-e helyzete válságosra fordulásában, de 1861 és 1870 között Pán József 8 főtől követel törvényszék előtt különféle nagyságú összeget, míg a vele szemben fellépő 24 személy követelése ennek több hatszorosát teszi ki.¹⁷ Ez időben kétszer is elrendelnek ellene letartóztatást; 1865-ben, illetve 1868-ban.¹⁸ Ugyanez évben pedig ifj. Szabó József csődnyitást kér ellene.¹⁹ Ennek megtörténtéről nincs adatunk, bizonyosan tudjuk viszont, hogy 1862 szeptemberében Strommayer József panaszára végrehajtást rendeltek el építészünk ellen, és 358 Ft 50 xra becsült ingóságait elárverezték.²⁰ Ezek a perek az építőmestert mint vállalkozót érintik elsősorban, aki a házépitéseknél a munka összefogója, egy személyű felelőse volt; s mint ilyen tartozott elszámolással az építetőnek (Szabó Józsefnek, Strommayer Józsefnek) egyfelől, az építkezésben résztvevő különféle mesterembereknek másfelől. Szembekerül tehát megbízóin kívül iparostársaival is (pl. Armin Henrik bádógosmesterrel, Kelndorfer József kőfaragómesterrel). Építészünk jellemére és kilátástalan helyzetére egyaránt következtethetünk a Curia 1871 március 9-i sommás ítélete alapján; „... alperes mint konok perlekedő 25 Ft pénzbírságban elmarasztaltatik”,²¹ alig telik el három hónap ugyanez a bíróság – hasonló indoklással – 50 Ft pénzbírsággal sújtja.²² 1871 júliusában Kelndorfer József kőfaragómester²³ követelésének kielégítésére rendelnek el építészünk ellen végrehajtást, amely egyelőre elodázódik, „... annál fogva, minthogy panaszolt lakásában az összes ingóság már lefoglalva és fölülfogalva lévén kielégítési értéket a helyszínen kinemjelölt, végrehajtási foglalás ezuttal nem foganatosítatott, ...”.²⁴ Az eseményeket azonban nem lehet megállítani, fél év sem múlik el és ugyane felperes kérésére ingóságait – foglalás céljára – leltárba veszik.²⁵ Pán feleségének ezt az újabb foglalást úgy sikerült megakadályoznia, hogy a lefoglalt tárgyakat személyes vagyonának vallotta. Ez ismét csak egy rövid ideig tartó lélegzétvételt engedélyez építészünknek, hiszen 1873 márciusában már nem menekülhet a végrehajtók elől; „... alperes ur ellen az ő összes ingóságaira s kinnlevő követeléseire, az ezeket tartalmazó üzleti könyveinek zár alá vételével...” – ismét Kelndorfer József javára rendelik el a végrehajtást.²⁶

Szorongatott anyagi helyzetében Pán József minden lehetőséget megragad a pénzszerzésre. 1872 végén megkísérli, hogy az 1844-es pesti Országháza tervpályázatra – mely az Erzsébet téren (ma: Engels tér) épült volna – beküldött terveierért anyagi ellenszolgáltatást kapjon.²⁷ A szabadságheac eseményei miatt a pályázatok soha nem bírálták el, és egyébként is csak a két legjobb pályaművet díjazták volna. Így építészünk visszakapja ugyan az elkészített terveit, de pénzügyi sikert nem hoz ez a próbálkozása.²⁸

Anyagi helyzetének romlását jól illusztrálja építkezései nagyságának, valamint megrendelői körének és számának változása is. 1861 és 1873 között készített terveiben túlsúlyban vannak az új építkezések, illetve a nagyobb léptékű átalakítások. Ezek egyharmadrészben földszintes, egyhatodrészen pedig háromemeletes épületek. A többit az egy-kétemeletes házak teszik ki, melyek aránya közel egyenlő. Megemlíthetjük még egyetlen negyemeletes szálloda tervét is. Az ezekkel egyidejűleg végzett kisebb átalakításai és toldaléképítkezései sem elhanyagolhatók, számuk az összes terv mintegy 40%-a.

Megrendelőinek foglalkozási és vagyoni összetétele igen vegyes képet mutat. 1866-ig fő foglalkoztatatói kisiparosok és magánzók. 1863–64-ben kivételnek számít 8 kereskedőtől származó megrendelése. 1866-

tól állandósulnak a kereskedők megbízásai, új rétegeként jelentkeznek az önálló iparosok és a tejgazdások tulajdonosai.

1861 utáni pesti munkásságát négy periódusra oszthatjuk. Az első szakaszban (1861–1863) egyenlő számú tervet szignál majd minden évben. Területileg ezek főként terézvárosi építkezések, de nem elhanyagolhatók a bel- és lipótvárosiak sem. A következő években munkáinak száma az előzőkhöz képest a felére csökken. A harmadik szakasz a „Gründerzeit” időszakával esik egybe: 1868–69-ben tervezi a legtöbb házat, ugyanekkor másfél-kétszer ennyi kisebb építkezést is vállal. Gazdasági helyzetében azonban ezek sem tudják megerősíteni és egyre kevesebbet dolgozik. Ebben a periódusban építkezései helyszínéként a Terézváros mellett nagyobb arányban jelenik meg a beépülő Józsefváros. Belvárosi munkái – egy 1868-as ugrástól eltekintve – alkalmiakká válnak. Ferencvárosi és külterületi tervei pedig esetlegesek, jelentőségükben elmaradnak a többi terület építkezései mögött. 1872 utáni évtized során pesti tervet alig szignál, munkájának inkább Budán találjuk nyomát.

Nemcsak kétségbeejtő anyagi állapota, hanem családi gondok is súlyosbítják az 1870-es évek derekán Pán József helyzetét. 1873 júliusában meghal második felesége,²⁹ négy év múlva pedig elveszti már említett építész fiát.³⁰ E balsorsú élet eseményeinek betetőzéseként 1881. január 1-én becslési állása is megszűnik.³¹ Mindezek a csapások arra kényszerítik, hogy 1882 januárjában a fővárosi szegényházba kérje felvételét.³² Kérelmét azonnal teljesítik; az alábbi indokok alapján kerül építészünk a budai szegényházba 1882. január 25-én: „Miután Pán József helybeli illetőségű teljesen vagyontalan és a ker. orvos jelentése szerint munka- s keresetképtelen, minél fogva magát fentartani nem képes; miután továbbá eltartására kötelezhető és arra képes rokonai sincsenek; a ker. előljáróság előterjesztéséhez képest a Duna jobbparti szegényházba felvétetik.”³³

Budapest egyesítését követő nyolc év során 17 építkezés tervét szignálja, de már a következő esztendőben – az orvosi vélemény ellenére – 12-t, 1883–86 között pedig 21-et. Még 1887–88-ban is 3–3 ház, illetve toldalak tervezése szerepel a nevével. Ezek az épületek egynegyedrészen földszintes új építkezések, háromnegyedrészen pedig átalakítások; toldaléképítkezések, valamint gazdasági épületek. Területi elhelyezkedés szerint kétharmadrészen budai házakról van szó.³⁴ Pán saját nyilatkozata alapján joggal feltételezhetjük, hogy önálló kivitelezést már nem vállalt élete utolsó éveiben, hanem kőműveseknek készített terveket és így próbált egy kis kiegészítő jövedelemhez jutni, tudását aprópénzre váltva.³⁵

1886 januárjában a polgári ápolóban egy alapítványi hely halálozás folytán megüresedett, amelyet Pán József két másik jelentkezővel együtt megpályáz. Január 31-én kelt kérelmében megköszöni a szegényházba való felvételét, és kéri a polgári ápolói osztályba való áthelyezését, feltehetően a jobb ellátásért. Indoklásában a következőképpen összegzi munkásságát: „... alólirott neve Budapest haladása felvirágzásával szorosan áll összefüggésben a mennyiben a legmélyebb tisztelettel alólirott 130 nagy bérházon kívül, a Grf. Karácsonyi Guidó-féle palotát a krisztinavárosban, a Pannónia szállodát a Kerepesi úton, a Brunner-féle 3 emeletes házat a vízvárosban önálló műépítésként építette, – bizonyára meg fog győződve lenni, hogy a legmélyebb tisztelettel alólirott Budapest főváros iránt lerótta fiúi kötelességét. ... és bár ezen hosszú évek során át számos előkelő építéset teljesített, részint önzéstelen becsületessége, részint rendkívüli veszteségei következtében végső napjait a véginsséggel kellene lezárnia.”³⁶ A szegényházi gondnok aláírásával a fővárosi tanácshoz küldött javaslaton a három jelentkező közül erkölcsei magaviselete, életvitele és életműve alapján a házi bizottmány Pán Józsefet javasolja a megüresedett hely felvételére; „... Pán József kérvénye tárgyalatván a bizottmány oda nyilatkozott, hogy folyamodót mint adózó polgárt ismerve szegénységre jutása nem saját hibája vagy hanyagsága, de rosszlelkű fondorkodás következményének tulajdonítható tönkremenését. ... Pán József mint jelenlegi szegényházi áponcz részére központosulvány véleményük ... az üresedésben lévő polgári alapítványi hely áthelyezésére is ajánlani bátorodik.” Az 1886. március 11-én tartott tanácsülés Pán József felvételét hagyja jóvá, aki azonban nem sokáig élvezhette sorsának viszonylagos jobbra fordulását, mert 1890. január 9-én – 80 éves korában – idült gyomorhurutban meghal.³⁷

Valószínűnek tűnik az a korábbi adat, hogy eltartására kötelezhető rokonai Budapesten nem találhatók,³⁸ mert sorsa felől csak Csehországban élő testvére Pan János érdeklődik 1893-ban a tanácsnál.³⁹ Kora egyik legismertebb és sokat foglalkoztatott építésze a társadalom periferiáján halt meg, teljesen elfeledve.

Pán József a klasszicizmus hanyatlásának idején, a romantika kibontakozásakor 29 éves fiatalemberként érkezik Magyarországra. Kezdeti működése területileg elsősorban Budához kapcsolja, a hatvanas évek elején azonban itteni mesterjogát a pestivel cseréli fel, mivel a Duna bal partján dinamikusabban fejlődő város több építész tudott foglalkoztatni. (Természetesen ez nem jelenti azt, hogy ebben az időszakban

Budára nem tervezett volna épületet.) Munkássága első két évtizedének vizsgálata, illetőleg a Pesti Szépítő Bizottmány időszakában tervezett budai épületeinek áttekintése külön tanulmány feladatát képezi. A három város egyesítése után építészünk egy ideig visszavonul a munkától körülményei miatt, de – szegényházba kerülése után is – tulajdonképpen haláláig dolgozik. Ebből az időszakból elég kevés terve maradt fenn. (A rendelkezésre álló adatok alapján még arra sem vállalkozhatunk, hogy az általa szignált tervek közül kiválasszuk saját szellemi termékeit.) Földszintes épületei, különböző átalakítási tevékenységei azonban művészileg értékelhetőt már kevéssé jelentenek.

1861 és 1873 között a romantika eklektikába fordulásánál keletkezett alkotásait egységnek foghatjuk fel. Az alábbiakban áttekintjük e terveinek stílárís jellemzőit.

Földszintes épületeit lizénákkal keretezi, a főpárkányon esetenként löheredíszítést találunk. Az ablakok egyeneszáródásúak, vagy a négyszögletesen belül szegmensívesek, ez esetben az ív és az egyeneszáródás közötti mező gazdagon díszített, a szemöldökpárkány pedig konzolokra támaszkodik. Az épületek lezárására tükrös sávokkal és rozettákkal váltakozó párkánydíszítést alkalmaz. Ezt a motívumsort az ablakoknál a szegmensív és a szemöldökpárkány közti rész kitöltésére is felhasználja. Az ajtók lezárási módja és díszítettsége követi az ablakok formáját.

Az egyemeletes épületeinek szerkezete erős rokonságot mutat a földszintes épületek kikepezésével. Ezeket az épületeit vízszintesen övpárkánnyal tagolja, vertikálisan pedig egyaránt alkalmaz sarok és középrizalitot, ahol az emeletort tükrös falisáv szegélyezi. Díszesebbek az emeleti ablakok, záródásuk szerint egyaránt megtalálható az egyenes, a szegmensíves, valamint a négyszögletesen belül alkalmazott szegmensíves. Az ablakok kialakítása a két szinten megegyezik egymással; vagy a földszinti íves, míg az emeleti egyenes záródású. A főpárkány megoldása is hasonló a földszintes épületekhez.

Kétemeletes épületeinek tervei gazdag változatosságot mutatnak. A hatvanas évek elejéről találunk példát az egyenes záródású ablakokra mind a három szinten, ahol a gyámokon támaszkodó első emeleti ablakok a díszesebbek. Az egyes szintek között övpárkány húzódik. Az épület szélein enyhe sarokrizalit emelkedik ki, külön lizénával lezárva mind a három szinten.

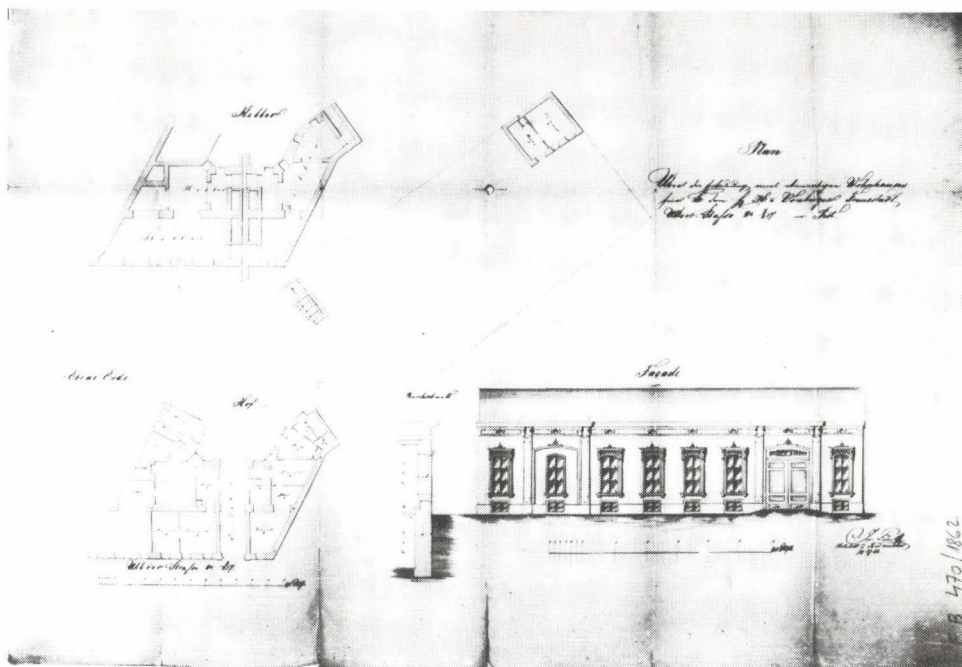
Különleges helyet foglal el kétemeletes épületei között az egyedülállóan szépen kialakított, Vomberger Mátyás részére 1861-ben tervezett Váci utca 76. számú ház. Az épület emeletenként három ikerablaksorból áll, ehhez csatlakozik a pince két ablaka. A pince és a földszint ablakai szegmensíves záródnak, míg az első emeleten a szegmensíven belül félkörívesek, gazdagon díszített szemöldökpárkánnyal és könyöklővel. A harmadik szint ablakai szerkezetükben a földszintiekkel, díszítettségükben az első emeletiekkel mutatnak rokonságot. Az épületet vertikálisan középrizalit osztja három részre, melyet emeletenként tükrös falisáv választ el a ház két szélétől. A második szinten található középerkély gazdagon díszített, a rizalitban lévő harmadik emeleti ablak pedig vakíves könyöklőre támaszkodik. Az első és a második emelet között a rizaliton kívül választópárkányt alkalmaz. A rizalitot pálcátagos díszítés vezeti a főpárkányba, így magasságában is kiemelkedik az épület tömegéből. A házat vízszintesen attika zárja le, a lizénák ezen a szinten barokkos vázában végződnek.

Kétemeletes épületeinek egy csoportjában, mely időben a hatvanas évek közepéig terjed, első és második emeleti ablakai egyenes záródásúak. A hatvanas évek elején a földszint ablakai még ívesek: félkör, valamint szegmensív, majd a későbbiekben ezek is egyenes záródásúakká válnak. A Vomberger házzal egy időben alakítja át Deutsch Ignác házát a Nádor utcában (ma: Münnich Ferenc utca 3.), a 6+1+6 tagolású épületből ma már csak négy tengely látható. Az épület két szélét tükrös falisáv keretezi középen ornamenssel. A második szint ablakai gazdagon kikepezett könyöklőre támaszkodnak, a gyámokon nyugvó szemöldök fölött íves díszítés látható. A második emeleti ablaksort vakíves könyöklő és konzolos szemöldök ékesíti. A két emelet között enyhe választópárkány húzódik. A főpárkány gyámok közötti mezőit négyzet alakú kazetta tagolja ornamenssel.

Kétemeletes épületeinél élesen elválik egymástól a földszint és a két emelet. A második és a harmadik szint szerkezetileg akkor is szorosan összekapcsolódik a tükrös falisávval, ha a két emelet között alig észrevehető övpárkány jelenik meg, ami gyakran el is marad. Megfigyelhető ez egy 1868-ból származó tervén. Mindhárom szint ablaksora íves záródású, a földszint és a második emelet szegmensíves, a díszesen kialakított első emeleti pedig a szegmensíven belül félköríves megoldású. Könyöklőjén a korábbi főpárkányokból kölcsönzött kazetta és kör kapcsolatából képzett forma, míg a szemöldökpárkány csigavonallal ékesített. A főpárkányon egy általa kevéssé alkalmazott díszítés, a sarkára állított négyzet jelenik meg.

Az 1870-es évek elején feltűnik életművében az eklektika. A lizénák szerepét átveszi az armírozás, amely sarokrizalitként is jelentkezhet. A földszinti félköríves ablakok fölött az emeleten aedikulás kiépzésűek láthatók váltakozva az egyeneszáródásúakkal, közülük a főtengelyben lévő a leghangsúlyosabb szerep, ahol az oromzatos ablakot korinthoszi oszlopok keretezik.

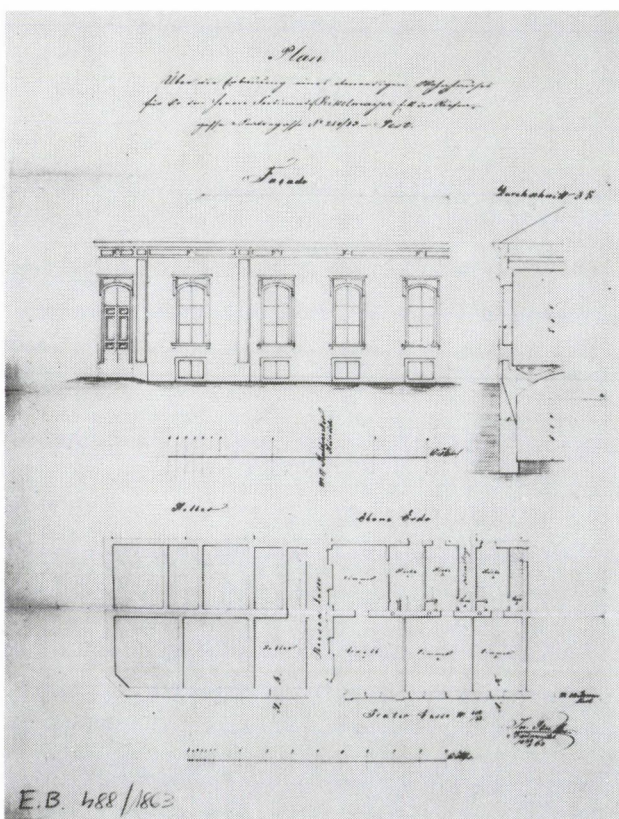
Jó lehetőséget ad az egy- és kétemeletes épületeinek szerkezeti összevetésére a Majakovszkij utca 82. számú ház tervének vizsgálata, melyet megrendelője kívánságára egyemeletesből kétemeletesre alakít át



B. 470/1862

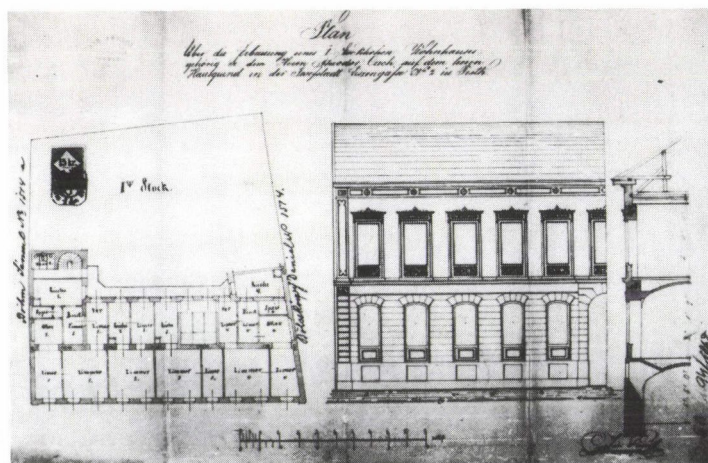
69. IX., Üllői út 11-13. (ÉB 470/1862)

70. VIII., Práter u. 41. (ÉB 488/1863)

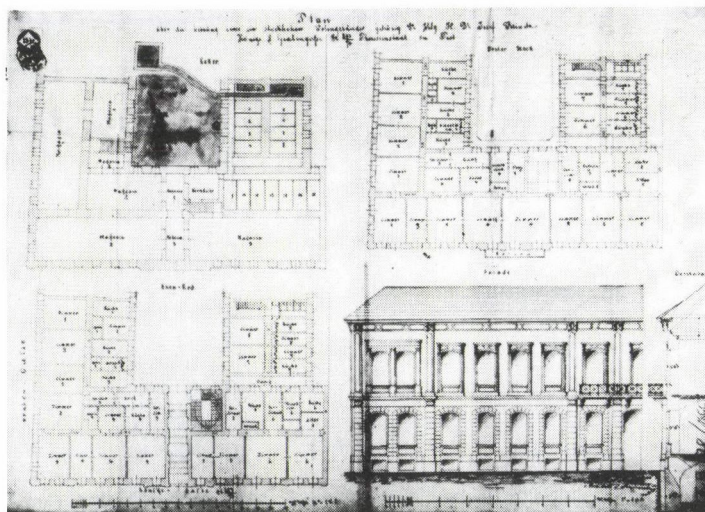


E.B. 488/1863

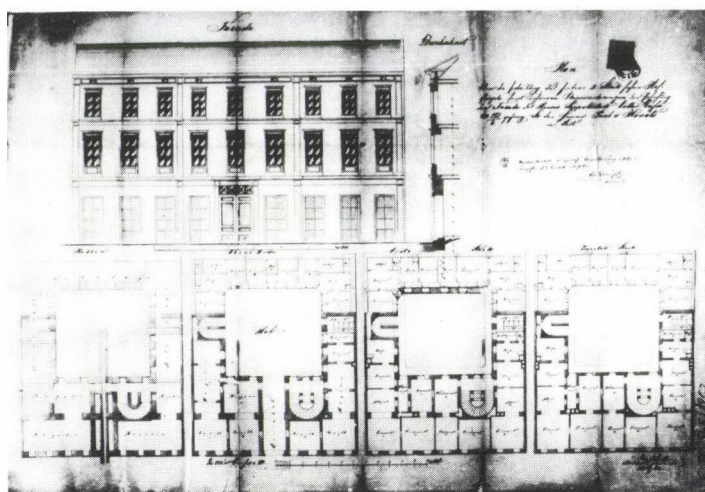
71. VIII., Vas utca 3.
(ÉB 94/1867)

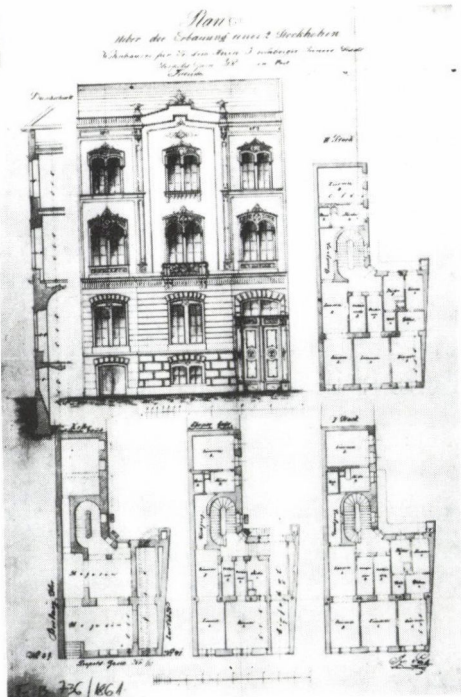


72. VI., Majakovszkij utca
82. (ÉB 828/1866)

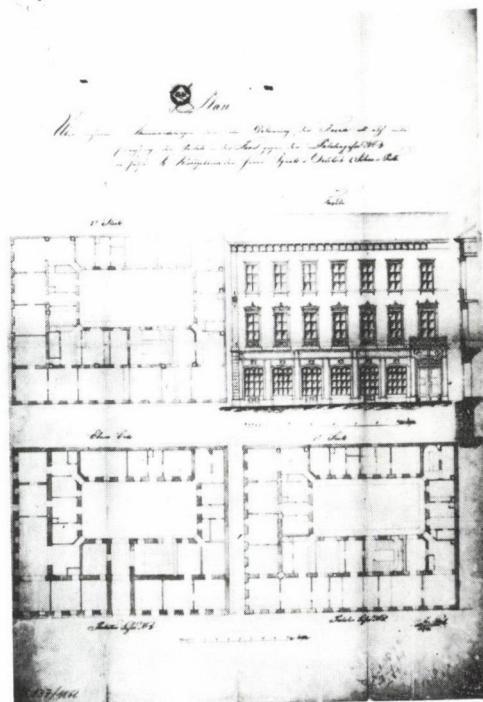


73. V., Október 6. utca
11. (ÉB 545/1862)

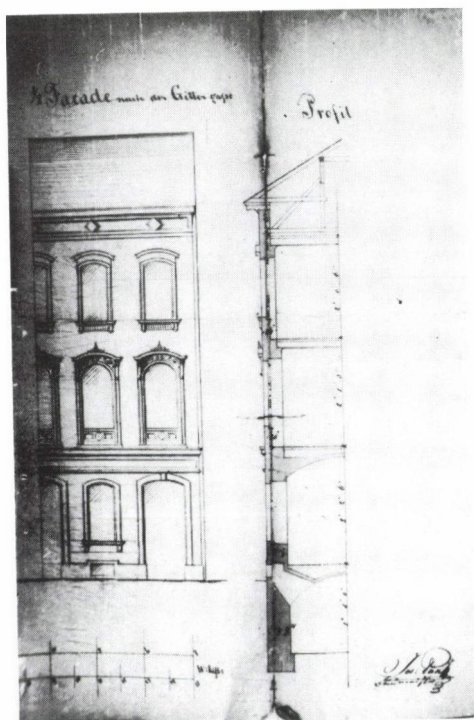




74. V., Váci utca 76. (ÉB 736/1861)



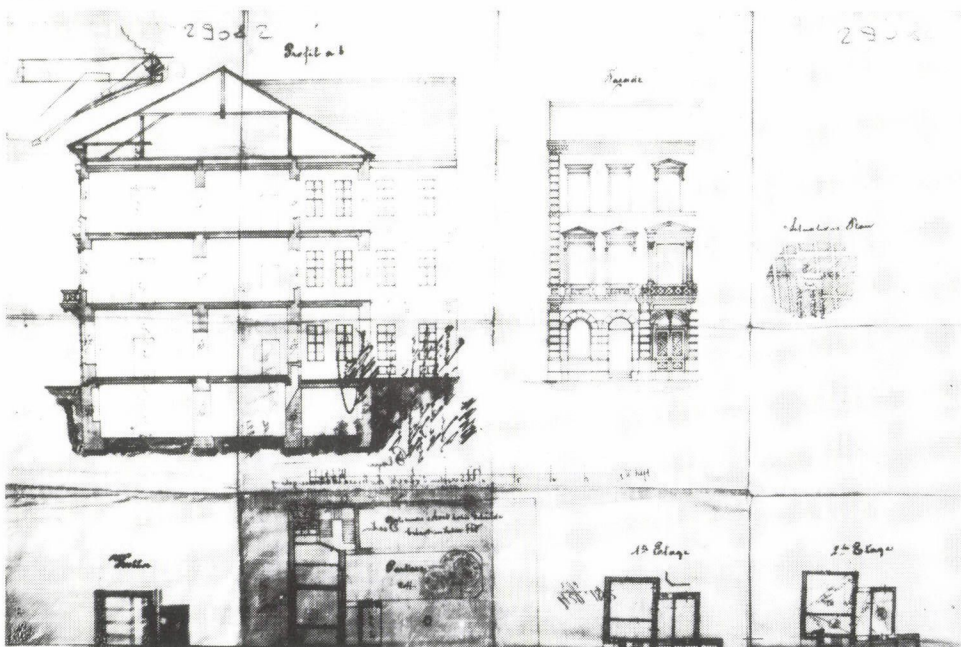
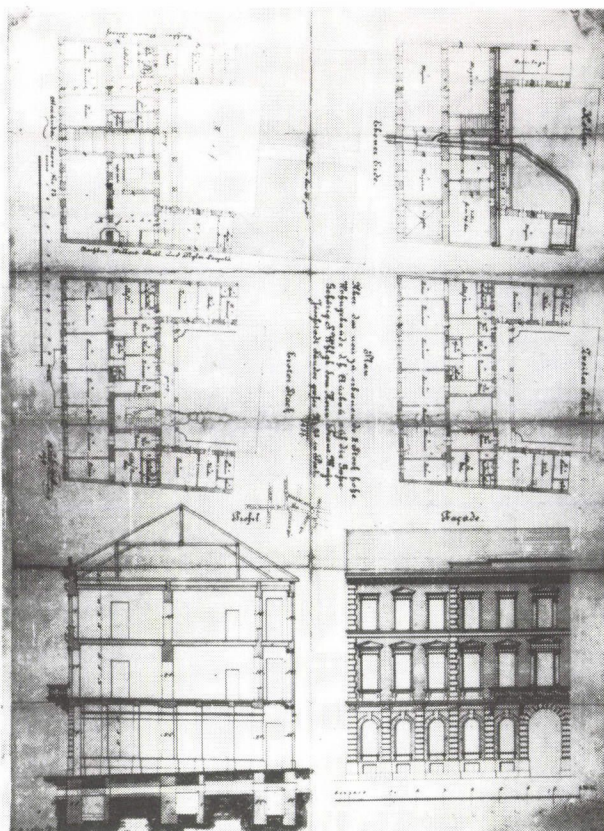
75. V., Mérleg u. 7. = Münnich Ferenc utca 3. (ÉB 137/1861)

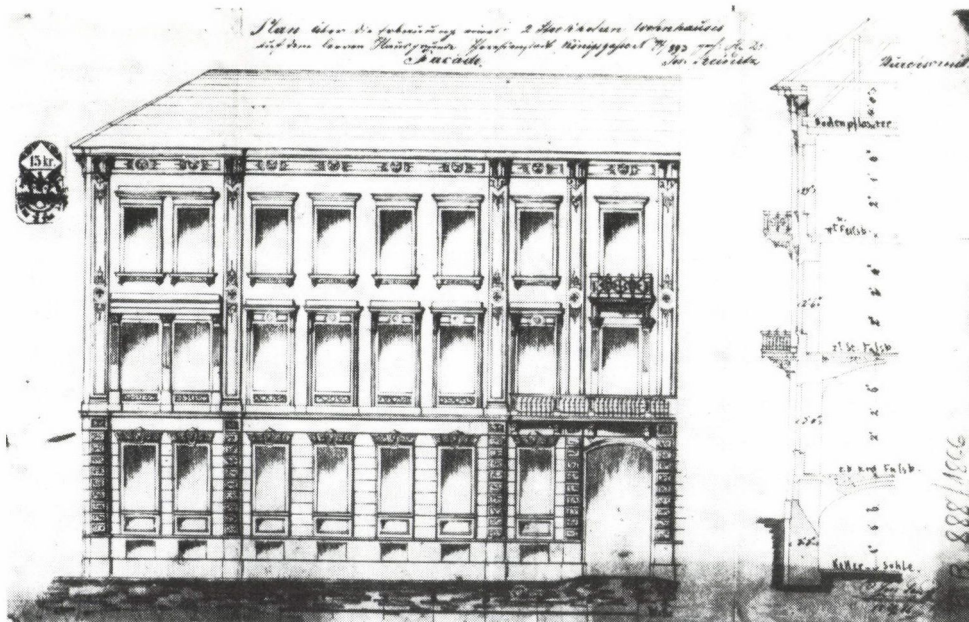


76. V., Gerlóczy utca 3. = Vitkovics Mihály utca 6. (ÉB 999/1868)

77. VIII., Bródy Sándor utca 36.
(ÉB 2592/1871)

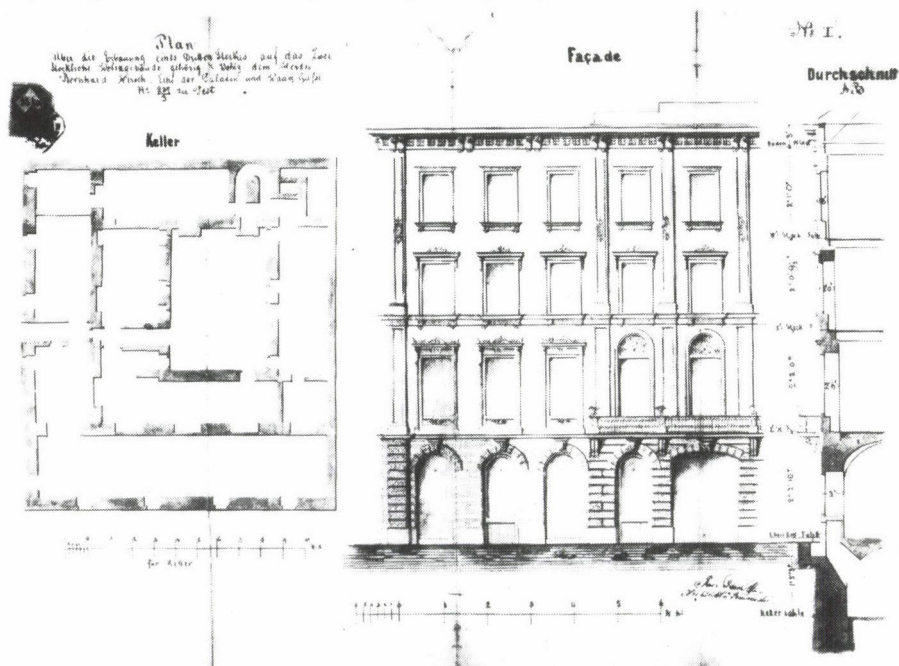
78. VI., Hajós utca 11. (ÉB 420/
1872)

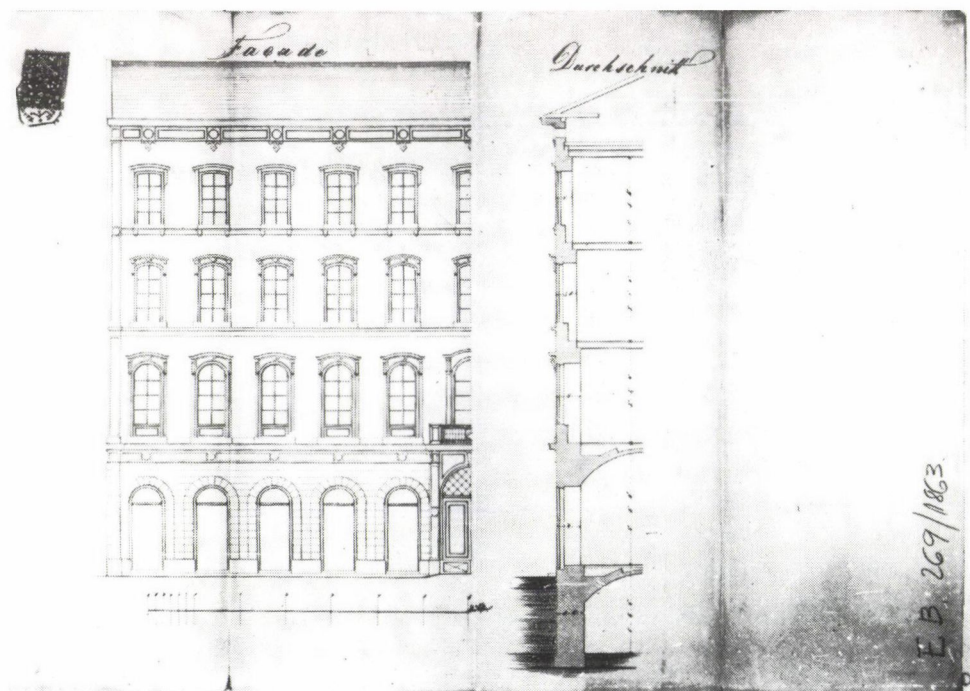




79. VI., Majakovskij utca 82. (ĖB 888/1866)

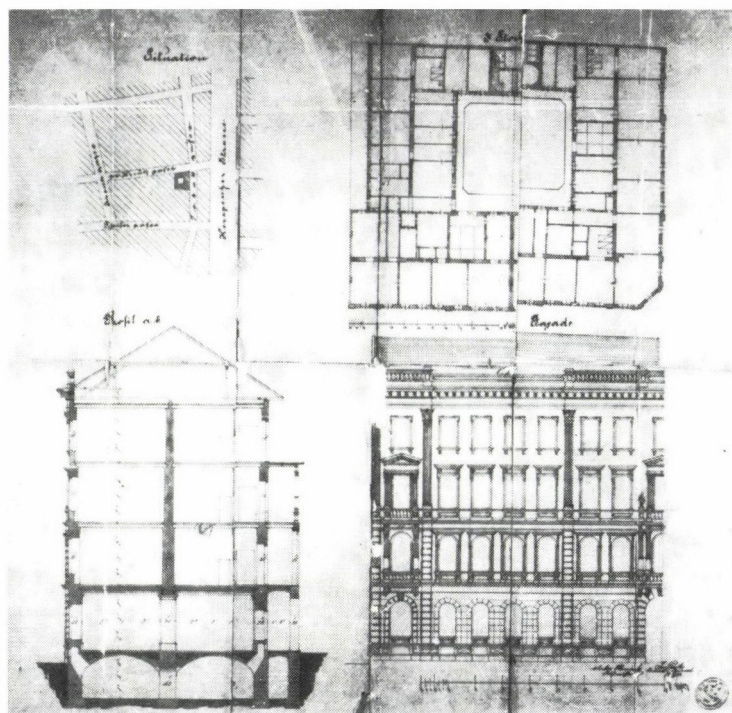
80. V., Mérleg utca 8.=Münnich Ferenc utca 6. (ĖB 191/1866)





81. VI., Majakovszkij utca 28. (ÉB 269/1863)

82. VII., Dohány utca 28. = Kazinczy Ferenc utca 4. (ÉB 3179/1872)



az építkezés folyamán. A szegmensíves ablakok a kétemeletes változatban egyeneszáródásúak lesznek. Az első és a második emeletet összefogó lizénák közepében rozetta és lándza kapcsolatából összevont díszítés tűnik fel. A sarokrizalit hangsúlyozására ikerablakokat használ, melyet az első emeleten három korinthuszi féloszlop hangsúlyoz, míg a másodikon a szemöldökpárkánnyal kapcsolódnak egymáshoz. A középrizalitban lévő három ablaktengelyt négy – a sarokrizalitéhez hasonló módon kialakított – tükrös falisáv emeli ki. Az első emeleti ablakok könyöklője csigavonallal díszített, míg a másodikon konzolokra támaszkodnak. Tükrös sáv és figurális formával ékesített rozetta váltakozása kerül a korábbi egyszerűbb főpárkány helyébe. Az egész épület a kétemeletes magassághoz méltóbb, gazdagabb díszítést kap.

Háromemeletes épületeiről általánosságban elmondhatjuk; az első emeletet lizénák fogják össze, míg az ezt elválasztó övpárkány felett húzódó második és harmadik emeletet együttesen egy újabb falisáv övezi. Az első emeleti falisáv egyszerű, míg a fölötté lévő középpontjában már valamilyen díszítést találunk. Ezzel a szerkesztéssel épületei horizontálisan két részre tagolódnak; a földszint és az első emelet, valamint a második és a harmadik emelet egységére. Az ablakok díszítettsége szempontjából az első és a második emeletiek a leghangsúlyozottabbak, különösen szépek az első emeleten lévők.

Egy korai háromemeletes épülete a Majakovszkij utca 28. Földszinti félköríves záródású ablakai fölött a főpárkányokból kölcsönvett elemekkel díszített választópárkány húzódik. Az első emeleti félköríves ablakok szegmensíves záródnak. Ez az ív a harmadik emelet felé haladva egyre enyhébb lesz. Az első és a második emeletnél a két szegmensív, illetve félkör és szegmens között a kazetta és kör kapcsolatából kialakított kedvelt díszítést használja. Az első és a második emelet között választópárkány található, de a két emeletet egy lizéna fogja össze. A harmadik emeleti ablakok gyámos könyöklője az övpárkányra támaszkodik. A főpárkány a gyakran alkalmazott díszítésekből tevődik össze, de ez esetben a kör lándza alakban csüng a harmadik emeletre. Az épület rendkívül szép arányú.

A hatvanas évek második felében tervezett háromemeletes épületeinek fő jellemzője az első emeletet összefogó, és a második, valamint a harmadik emeletet összekapcsoló újabb lizénák alkalmazása az övpárkány fölött. Az első és második emelet között fokozatosan eltűnik a választópárkány. Az ablakok záródásukat tekintve, lehetnek egyeneszáródásúak mind a négy szinten, vagy a földszinten és az első emeleten félköríves befejezettek. Az ablakok szemöldökpárkányra konzolokra támaszkodnak. Az első és a második emeleten gazdagon díszített szemöldök, illetve könyöklőpárkány található. Az első emeleti ablakok a földszint és az első emelet között húzódó választópárkányon nyugszanak. A főpárkányon négyzetbe foglalt virágdíszítés látható, melyet gyámok tagolnak. Használ ezenkívül csak konzolok által kialakított felületet is.

Összegzésként megállapíthatjuk; épületeinek vízszintes tagolására szívesen alkalmaz övpárkányt az emeletek számától függően. Gazdagon díszített főpárkány zárja le az épületet, melyet legszívesebben a kazetta és kör kapcsolatából kialakított ornamenssel tagol. Ezt a formát gyakran használja többemeletes házainál az övpárkányon, illetve az ablakok lezárásánál is sűrűn találkozunk ezzel a megoldással. Épületeiben kiemelkedő hangsúlyt kapnak az ablakok, melyek záródása a félkörívestől – az idők folyamán – fokozatosan az egyenes felé halad. Az ablakokat szépen kiképzett szemöldök és könyöklő keretezi. Nyelhe kiugrással egyaránt használ sarok- és középrizalitot, az épületek függőleges összefogására pedig a főpárkány oly kedvelt tagozataiból építkező lizénákat alkalmaz.

Ezek az alkotásai a késői romantika legszebb művei közé tartoznak, melyek a kialakult sablonok felhasználásán túl, utalnak a megrendelő ízlésére és anyagi lehetőségére. A barokkos romantika ezen példái az 1870-es évek elejétől kezdve a megjelenő elektikába olvadnak.

JEGYZETEK

Rövidítések:

OL	Magyar Országos Levéltár
BFL	Budapest Főváros Levéltára
OSZK	Országos Széchényi Könyvtár
MF	Mikrofilmtár
Int.	BFL IV.1202/c. Pest város. Tanácsa iratai. Intimata, ...
P. Tan. ir.	BFL IV.1303/f. Pest város Tanácsa iratai. Tanácsi iratok
Benyújt. mut.	BFL IV.1343/d. Visszaállított (Pest) Városi Törvényszék ir. Segédkönyvek: Benyújtványi jegyzőkönyvek mutatói.

Polg. per.	BFL IV.1343/e. Uo. Polgári perek (I.) iratai.
Bp. Tan. ir.	BFL IV.1407/b. Budapest Székesfőváros Tanácsa iratai. Tanácsi ügyosztályok központi irattára.
Bártfay	OSZK Kéziratár, Quart. Hung. 1122. Bártfay László naplója, 1838–1841. 1–10. kötet.

1. Neve egyaránt szerepel aláírásban és mások közlésében Pan, illetve Pán formában, még azt sem jelenthetjük ki egyértelműen, hogy mind-ez a szöveg nyelvének függvénye. Testvére egyet-

len ismert, német nyelvű levelét Johann Panként írja alá, így feltételezhetjük, hogy a Pán alak az asszimilálódást jelzi. Magyar nyelvű pecsétje is így készült, a továbbiakban mi is ezt az alakot használjuk.

2. Pán József mesterfelvételét, pályája indulását Komárik Dénes: Építésképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. Építés- Építészettudomány, 1972. c. tanulmányában röviden összefoglalta. Ezen a helyen köszönöm meg Komárik Dénesnek, hogy felhívta figyelmemet erre a témára. Pán József életpályájának részletesebb áttekintését célzó munkánkban, ahol szükséges volt esetenként az eredeti forrásokat külön megjelöljük, illetve idézünk belőle.

3. Bp. Tan. ir. IX.93/1882. Ez az irat tartalmazza a szegényházi felvétel előtt kitöltött adatlapot; adatgazdagsága miatt teljes terjedelmében a függelékben közöljük.

4. OL C 49 Magyar királyi helytartótanács iratai. Departamentum civitatis, 1843. év: 12–90.

5. Uott.

6. Ld. 3. sz. jegyzet és Bártfay 6. köt. 6–8: 1839. július 14-én, 21-én, 28-án és augusztus 5-én említi Bártfay, mint Koch segédjét.

7. OL P 1509 Károlyi család nemzetiégi levéltára. Házigatlanokkal kapcsolatos iratok. Fasc. 8. Építési készpénzi számadások 1840: 8; 1841: 20, 22, 61; 1842: 38; 1843: 15. sz.

8. BFL MF A 114. doboz: Belvárosi rk. plébánia anyakönyvei, Bd. 14. 340.

9. L. 3. sz. jegyzet!

10. „Azután Pan jött hozzám rajz-tervekkel, megmagyaráztam neki a' magyarul írt költség fölvetést.” Bártfay 10. köt. 7.: 1841. ápr. 15.

11. Pesti Hírlap, 1844. január 14. 32.; január 21. 48.; január 28. 64. „Építészeti jelentés Alulírt, ki több év óta sz. kir. Pest városában elméleti és gyakorlati jártasságát az építészeten az építő tulajdonosoknak legnagyobb meglepedésökre kitüntette, alázatosan jelenti: hogy munkálkodását Magyarországon továbbra is folytatni s terjeszteni fogja, és hogy ő mindennemű terveket mind nyilvános, mind magán épületre, urasági lakokra, palotákra, elfogad és készít, valamint azok díszítését, czélszerű berendezését s butorozását a legujabb ízlés szerint előterjesztendi, gondoskodva arról is, hogy minden megbízásnak legutányosabban megfeleljen. Pán József építész, cs. kir. Academiallag megvizsgált építőmester. Lakik Pesten, a kecskeméti-utcai Teleky féle házban 403. sz. a.” (A szöveg mindhárom esetben azonos.)

12. Int. a. n. 7893.

13. L. 2. sz. jegyzetben idézett mű; 407–408.

14. P. Tan. ir. II.102/1863.

15. Uott.

16. P. tan. ir. II.377/1864. és OL D 189 Magyar királyi udvari Kancellária 1864. év: 3168. sz.

17. Vö. Benyűjt. mut. bejegyzéseit!

18. Benyűjt. mut. 1865. és 1868.

19. Uott 1868.

20. Polg. per. 4433/1861–1865.

21. Polg. per. 2745/1869.

22. Polg. per. 7388/1868.

23. Keindorfer Nagy Gusztávné házánál dolgozott, vö. ÉB 95, 111, 113, 117 és 122. tételszámmal!

24. Polg. per. 2745/1869.

25. Uott. A feltár dátuma: 1872. febr. 24. A harminc tételből álló jegyzőkönyvben a legnagyobb érték (150 Ft) egy bécsi zongora, a többi ingóság darabértéke 25 Ft, illetve ez alatti összeg. Az ingófeltár értéke 527 Ft 50 x.

26. Uott. A végrehajtás kelte: 1873. márc. 5.

27. Komárik Dénes: Az 1844-es pesti Ország-háza-tervpályázat. Tanulmányok Budapest Múltjából XIX (1972) 264–265.

28. BFL IV.1319. Pest város Elnöki iratok 1454/1872. és OL N 112. N^o 1133.

29. BFL MF A 170. doboz: Terézvárosi rk. plébánia anyakönyvei, Bd. 76. 364.

30. Kerepesi Temető Főkönyve 1876–1877. 320: 1877. július 24. (A temetés időpontja.) Jelzett időszak környékén a pesti halotti anyakönyvekben egyetlen hasonló bejegyzés szerepel: Hegyi Pán János özvegy építész + 1877. július 23. Az anyakönyvi bejegyzés további adatai megerősítik a két személy azonosságát. BFL MF A 171. doboz: Terézvárosi rk. plébánia anyakönyvei, Bd. 79. 137.

31. L. 3. sz. jegyzet!

32. Uott. A szegényházba való jelentkezése időpontja: 1882. január 6.

33. Uott.

34. BFL XV. 324. Budapest Székesfőváros Mérnöki Hivatala irat- és tervanyaga – sajnos – csak 1886-ig maradt fenn, de ebben az időben már a korabeli műszaki folyóiratok egy része is rendszeresen tájékoztatta a „Középítési hetes albizottmány” üléseiről. Ezen adatok teljes feldolgozására e helyütt terjedelmi okok miatt nem vállalkozhatunk.

35. Bp. Tan. ir. III.1633/1884. Egy építészeti ügyben nyilatkozva a következőket mondja: „... megjegyzem, hogy vállalatokkal nem foglalkozom, hanem csakis tervek készítésével. Így ez alkalommal is csak a terveket csináltam, és írtam alá bizonyos Stangl (?) Pallér részére.”

36. Bp. Tan. ir. IX.539/1875.

37. Uott és BFL MF A 62. doboz: Krisztina-városi rk. plébánia anyakönyvei, Bd. 22. 191.

38. L. 3. sz. jegyzet!

39. Bp. Tan. ir. IX.539/1875.

Építészeti adattár

Az alábbi adattár Pán József pesti munkásságának topografikus feldolgozását adja 1861-től haláláig. Tartalmazza a Pesti Építő Bizottmány (ÉB) és Budapest Székesfőváros Mérnöki Hivatala (BP MH) teljes irat- és tervanyagának Pánra vonatkozó adatait.¹ Az iktató- és mutatókönyvek áttekintése mellett – ki egészítésként – a tanácsi ügyosztályokban fennmaradt iratok feltárása is megtörtént.² A városegysítés utáni tervezései kutatásához nagy segítséget jelentettek a korabeli újságok már említett jelentései, melyekkel szintén kiegészítettük adattárunk információit.³

Pán József fia 1872 februárjában szerzi meg az építőmesteri jogot,⁴ így ez évtől kezdve ugyanazon néven szerepelnek a forrásokban, nem használva következetesen az *id.* és *ifj.* jelzést megkülönböztetésként. Miatán jelenleg csak az apa tevékenységére korlátoztuk a feltárást, kettőjük munkásságát igyekeztünk elkülöníteni, de a források hiányossága miatt nem zárhatjuk ki a tévedés lehetőségét.

A feldolgozásban a két levéltári egység számsorrendjében haladtunk. A csillaggal (*) megjelölt ÉB vagy BP MH számok ma álló, műemléki védettségű épületeket jelölnek. (Ott, ahol egyértelműen bizonyítható, hogy mai védett épület területén, már nem álló építmény tervéről van szó, pl. istálló a Károly-Kaszárnyában, e jelölést mellőztük.) Az *építettő* nevének az esetleges névvariációból csak a kirívó eltéréseket tüntettük fel. A *városrészt* annak kezdőbetűjével jeleztük, két betű a korabeli területátfedést jelöli. A *régi cím* rovatban kurzívval szedett számok az irattól, tervtől eltérő forrásokra utalnak. A hiányzó helyrajzi számok megközelítéséhez könyvészeti forrást alkalmaztunk.⁵ A *mai cím* és *helyrajzi szám* azonosításánál Bácskai Vera által szerkesztett topográfiaikat használtuk.⁶ A helyrajzi számok segítségével telekkönyvekből⁷ pontosítottuk a tulajdonost, építettőt; ahol a kettő nem fedi egymást és a források alapján tisztázható volt, az építettő neve alatt zárójelben közöltük a telektulajdonost. Néhány helyen ezen adatok feltárása után szükségessé vált az iraton, terven szereplő korabeli cím pontosítása, korrigálása. Ezeket az adatokat a *régi cím* rovatban zárójelben közöltük. Két építmény esetében a topográfia adatai módosításra szorultak; ezeket, valamint az azonosított külterületi épületek helyrajzi adatait a telekkönyvek alapján határoztuk meg.⁸ A *megjegyzés* rovatban szereplő T betű a levéltári anyagban meglévő, az ÉB, illetve BP MH jelzet alatt található; a T* a Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda ún. Magasépítési Tervtárában, a mai helyrajzi szám alatt őrzött eredeti tervet jelenti. I betűvel az épületre vonatkozó irat meglétét jeleztük, annak megkülönböztetése nélkül, hogy ez a feldolgozott építési hivatal, vagy a tanács iratanyagában maradt fenn. A *mai cím* rovatban a kerületet – helyhiány miatt – a szokásostól eltérő módon arab számmal jelöltük.

Az adattárhoz kapcsolódik egy *névmutató*, melyben az adattár tételszámain kívül közöltük az építetők foglalkozását, annak megjelölése nélkül, hogy az adat mely forrásunkból származik. Ahol ez az információ hiányzott, de az ingatlan telekkönyvi tulajdonosaként az építettő szerepelt, háztulajdonos bejegyzést tettük.

JEGYZETEK AZ ADATTÁRHOZ

1. BFL IV.1305. Pest város Építési Bizottmánya iratai, BFL XV.312. Pest város Építési Bizottmánya tervei és BFL XV.324. Budapest Székesfőváros Mérnöki Hivatala iratai és tervei.

2. P. Tan. ir. VI. ügyosztálya és Bp. Tan. ir. III. ügyosztálya iratai.

3. Bauzeitung für Ungarn, 1876–1890; az Építési Ipar, 1877–1886; Építő Ipar, 1887–1890; Vállalkozók Lapja, 1879–1890.

4. P. Tan. ir. II.994/1871.

5. Adressen-Kalender von Pest, Ofen und Altöfen für die Jahre 1871 und 1872. Pest, Gebr. Légrády, 1871. 656. LX.

6. Bácskai Vera: Belváros, Lipótváros. BFL, Bp., 1975. 340. (Pest város topográfiai mutatója 1.); Bácskai Vera: Terézváros I–II. rész. BFL, Bp., 1982. 494. (Pest város topográfiai mutatója 2.); Bácskai Vera: Józsefváros. Kézirat; Bácskai Vera: Ferencváros. Kézirat.

7. BFL IV.1215/a. Pest v. telekkönyvi iratainak gyűjteménye. Telekösszeírások.

8. 188, 195, 204, 209, 212, 216, 219 sz. tételek Palatinus Ferenc, 138 sz. tétel Szutter Lénárd, valamint 64, 79, 82, 84, 88, 90, 92, 96–105 sz. tételek Westermayer József építményei, végül 1, 69, 72 sz. tételek Hegner Dávid és Schmidl Károly erdőtelki háza. Fenti épületek azonosításánál a BFL IV.1324/a. Pesti telek és betáblázási könyvek kötetit használtuk fel.

Rövidítések:

B	Belváros
F	Ferencváros
J	Józsefváros
L	Lipótváros
T	Terézváros
Tk. ... f.	IV.1215/a. Pest v. telekkönyvi iratainak gyűjt. Telekösszeírások. (Utalt városrész) ... füzete.
betáblázási kv.	IV.1324/a. Pesti telek- és betáblázási könyvek.

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
1.	32/1861	Schmidl Károly	LT Nagylőportorony u. 6. (Betáblázási kv. Erdőtelek 67-73/terv 6.a.)	13. Lehel u. 13.	28097	új földszintes lakóház építése	T I
2.	43/1861	Krones Ferenc	T Kereszt u. 23. (TK. V. f. Nagykereszt u. 24/347)	7. Kazinczy u. 30.	34255	földszintes lakóház átalakítása	T I
3.*	57/1861	Westermayer József	J Kerepesi út 67/1508 (Tk. V. f. 68/1508)	8. Rákóczi út 13.	36546	földszintes házra két emelet építése az udvarban	- I
4.	77/1861	Szunky Borbála	B Hatvani u. 9/589	5. Kossuth L. u. 14-16.	24253	emeletes udvari szárny építése	T I
5.*	137/1861	Deutsch Ignác és fiai	L Nádor u. 2/214	5. Mérleg u. 7.= Münnich F. u. 3.	24509	kétemeletes ház homlokzatá- nak átalakítása és boltkapuzat kiepítése	T I
6.	420/1861	Záry Károly	T Síp u. 19/378	7. Síp u. 20.	34240	homlokzat és udvari szárny átalakítása	T I
7.	432/1861	Wodianer Albert	B Városház tér 3/9	5. Pesti B. u. 4.	24328	földszintes udvari házsárny építése	T I
8.	517/1861	Bers János	F Páva u. 26. (Tk. V. f. 27/400)	9. Páva u. 8.	37604	földszintes ház átalakítása	T I
9.	655/1861	Eder J. M.	F Kétnyúl u. 29/70	9. Kinizsi u. 1-7. =Kőraktár u. 18-20.= Szamuely u. 33-35.=Zsil u. 2-6. által határolt területen	37090	földszintes toldalék építése az udvarban	T I
10.	705/1861	ua.	ua.	ua.		szabályellenes építkezésről jelentés	- I
11.	707/1861	Westermayer József	J Kerepesi út 67/1508 (Tk. V. f. 68/1508)	8. Rákóczi út 13.	36546	jelentés az építési anyagok felhalmozásáról	- -
12.*	736/1861	Vomberger Mátyás	B Lipót u. 40/239	5. Váci u. 76.	23948	új kétemeletes lakóház építése	T I
13.	740/1861	Záry Károly	T Síp u. 19/378	7. Síp u. 20.	34240	padlásalakás építéséről jelentés	- I
14.	779/1861	ua.	ua.	ua.	ua.	szabályellenes építkezésről jelentés	- I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
15.	784/1861	Westermayer József	J Kerepesi út és Országút 72.	8. Múzeum krt. 2.=Rákóczi út 1.	36557/2	magtár átalakítása	T I
16.	42/1862.	ua.	ua.	ua.	ua.	ÉB 784/1861 sz. engedély megerősítése	– I
17.	135/1862	Meitner Mór	T Kétszerecsen u. 18/1398	6. Paulay E. u. 21.	29285	földszintes udvari toldalék építése	T I
18.*	218/1862	Kedvessy Lajos	T Feketesas u. 1/606	7. Holló u. 15.	34180	kétemeletes lakóház építése	T I
19.	309/1862	Westermayer József	J Országút és Kerepesi út sarok 72.	8. Múzeum krt. 2.=Rákóczi út 1.	36557/2	magtár átalakítása engedélyezve	– I
20.	316/1862	Vomberger Mátyás	F Üllői út 7/817	9. Üllői út 11–13.	36814	leégetett földszintes ház helyreállítása	– I
21.	360/1862	Pán József az építési statútumok megtartására kötelezi magát					
22.	470/1862	Vomberger Mátyás	F Üllői út 7/817	9. Üllői út 11–13.	36814	új földszintes lakóház építése	T I
23.	520/1862	Rődig Lipót és Keresztély	T Rózsa u. 23/933/v/4.	6. Izabella u. 71.	28650	földszintes toldalék építése	T I
24.	545/1862	Kovách Pál	L Bálvány u. 8/175	5. Október 6. u. 11.	24601	kétemeletes toldalék szárny építése és átalakítása	T I
25.	558/1862	Weigerth János	J Kórház u. 6/1414	8. Stáhly u. 13.	36459	kerítésfal építése	T I
26.	612/1862	Pataky József (gr. Karácsonyi Guidó házában)	B Uri u. 8/449	5. Párisi u. 3.=Petőfi S. u. 10.	24299	fényképiroda felállítása az udvarban	T I
27.	649/1862	Kovách Pál	J Fecske u. 18/1257 Kender u. 21/1279	8. Lévai O. u. 20. 8. Auróra u. 21.	34995 35013	földszintes toldalék építése	T I
28.	677/1862	Wagner András	T Kétrózsa u. 10/887.a	6. Izabella u. 59. =Népköztársaság útja 72–76.=Rózsa F. u. 60.	28660– 28662	egyeemeletes toldalék építése	T I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
29.	838/1862	Bülch [Augustin] (Csillag Gábor házában)	T Király u. 55/671	7. Kertész u. 39–43., 46–50. = Kürt u. 12–16. = Majakovszkij u. 59.	34067– 34069; 34081– 34083	fényképiroda felállítása az udvarban	TI
30.	852/1862	Westermayer József	J Kerepesi út 67/1509	8. Rákóczi út 15.	36545	udvari toldalék építése	TI
31.	13/1863	Kovács Pál	L Bálvány u. 8/175	5. Október 6. u. 11.	24601	jelentés az utca építési anya- gokkal való elhalmozásáról	– I
32.	71/1863	Wodianer [sz.: Waitzner Júlia]	B Sarkantyú u. 9/608	5. Vitkovics M. 3–7	24269/1–2	egyemeletes lakóház átalakítása	TI
33.*	269/1863	Dobler József [János]	T Király u. 20/1424	6. Majakovszkij u. 28.	29288	új háromemeletes lakóház építése	TI
34.	371/1863	Goldstein Ábrahám és fiai	L Bálvány u. 14/194	5. Október 6. u. 16–18.	24593	első emeleti átalakítások	TI
35.	372/1863	Kurländer Antal (Első izr. betegápolási és temetkezési egyesület előljárója)	T Kiskereszt u. 43/591	7. Kazinczy u. 52–54.	34165	átalakítások az udvarban fekvő épületen	TI
36.*	437/1863	Szeghő József	B Országút 25/566	• 5. Múzeum krt. 21.	24126	új háromemeletes lakóház építése	– I
37.	478/1863	Tuschek Johanna	T Háromszív u. 3/1243	6. Dessewffy u. 9.	29161	új kétemeletes lakóház építése	– I
38.	488/1863	Prickelmayer Ferdinánd	J Óriás és Práter u. sarok 33/250	8. Práter u. 41.	36289	új földszintes ház építése	TI
39.	594/1863	Dobler József [János]	L Váci út 26/85	5. Báthory u. 21. = Vadász u. 33.	24826	boltkapuzat és földszinti átalakítás	– I
40.	596/1863	Vomberger Mátyás	F Üllői út 7/817	9. Üllői út 11–13.	36814	Pán József az építkezés során a szomszéd ház megkárosítása miatt megbüntetve	– –
41.	616/1863	Schleisinger János	J Zsák u. 28/118	8. Vajdahunyad u. 15.	35597	földszintes toldalék építése	TI

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
42.	629/1863	Pincus Éva	B Nagyhíd u. 10/676	5. Deák F. u. 17.	24424	ajtóátalakítás és boltkapuzat építése (Molnár Samu asztalos-mesterrel közösen)	– I
43.	657/1863	Rauleitner József	T Hársfa u. 3/507	7. Hársfa u. 57.	34041	földszintes toldalék építése	T I
44.	677/1863	Riegler Ignác	T Kerepesi út 25. Akácfa u. 18. (Tk. V. f. Kerepesi út 18/23)	7. Akácfa u. 2/a-b= Rákóczi út 42.	34554/1–2	átalakítás	T I
45.	692/1863	Vomberger Mátyás	F Üllői út 7/817	9. Üllői út 11–13.	36814	az épülő félben lévő földszintes házra emelet építése	T I
46.	748/1863	Baura Ferenc	L Külső L 116/11 (Betáblázási kv. Erdőtelek 116 ter. 11)	13. Visegrádi u. 59–61. része	25518 25550	nyílt szín építése (iktatókönyvben Pán, iratban Wechselmann!)	T I
47.	750/1863	Spuller Ferenc	L Kétsas u. 12/159	5. Guszev u. 12.	24604	kétemeletes lakóház átalakítása (terven Pán aláírása, iraton Pollack Ágost!)	T I
48.	770/1863	Wodjaner [sz.: Waitzner Júlia]	B Sarkantyú u. 9/608	5. Vitkovics M. u. 3–7.	24269/1–2	utasítás engedély nélkül előállított pinceablakok eltávolítására	– I
49.	813/1863	Wellisch Lipót	T Kerepesi út 43/86	7. Baross tér 23.= Rákóczi út 92.= Rottenbiller u. 2.	33532	épületfakereskedéshez nyílt szín építése	– I
50.	815/1863	Strelisky Náthán (Deák János házában)	L Háromkorona u. 8/127	5. Szt. István tér 3.	24540	fényképiroda felállítása az udvarban	T I
51.	924/1863	Szerencs János	F Soroksári u. 68/117	9. megszűnt, a Soroksári út és a Duna-part közti területen		nyílt szín építése	T I
52.	946/1863	Szeghő József	B Országút 25/566	5. Múzeum krt. 21.	24126	új háromemeletes lakóház udvarára földszintes ház építése	T I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
53.	24/1864	Blau Lázár	B Újból nyitandó Károly utca			boltpépítkezések	– I
54.	64/1864	Tuschek Jakab	T Könyök u. 15/1354	6. Népköztársaság útja 11.	29303	földszintes lakóház átalakítása	T I
55.	181/1864	Schmidl Károly	T Nagykereszt u. 9/333	7. Kazinczy u. 9.	34479	egyemeletes toldalék lakóház építése az álló 10/334 sz. házhoz	T I
56.	508/1864	Luczenbacher és Preisz	F Kétnyúl u. 29–30 Alsó dunasor 60–61	9. Kinizsi u. 1–7. = Közraktár u. 18– 20. = Szamuely u. 33–35. = Zsil u. 2–6. által határolt területen	37090	faárugyárhoz 70 lóerős gőzkazán és fészer építése	T I
57.	547/1864	Schmidl Károly	T Nagykereszt u. 9/333	7. Kazinczy u. 9.	34479	földszintes udvari ház átalakítása	T I
58.	668/1864	Oswald Mihály (Jankovits Gyula házában)	B Ferencesrendűek tere 2/467	5. Petőfi S. u. 1.	24291	boltkapuzat nagyobbitása (Molnár Samu asztalos- mesterrel)	T I
59.	791/1864	dr. Barna Ignác	T Kétszerecsen u. 32/1413	6. Paulay Ede u. 35.	29320	földszinti és emeleti átalakítások	T I
60.	972/1864	Singer Simon	L Géza u. 3/281–282	5. Garibaldi u. 2–4. = Kossuth L. tér 5–9.	24710/1–4 24711	földszintes lakóház átalakítása	– I
61.	93/1865	Unger Henrich	T Király u. 9/1431	6. Majakovszkij u. 14.	29273	kétemelet ház átalakítása háromemeletessé	T I
62.	218/1865	Riegler Ignác	J Sertéskereskedő u. 8/1393	8. Csokonai u. 16. = Népszínház u. 12.	34675/1	parafingyertyagyár és lakóház építése	T I
63.	222/1865	Luczenbacher és Preisz	F Kétnyúl u. 27, 29, 30.	9. Kinizsi u. 1–7. = Közraktár u. 18–20. = Szamuely u. 33–35. = Zsil u. 2–6. által határolt területen	37090	faárugyárhoz egyemeletes toldalék és földszintes szárítókamra építése	T I
64.	446/1865	Westermayer József	J Kerepesi út 71/1505	8. Rákóczi út 5.	36556	vendégfogadó udvarán istálló építése	T I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megi.
65.	938/1865	Riegler Ignác	J Sertéskereskedő u. 8/1393	8. Csokonai u. 16. = Népszínház u. 12.	34675/1	engedély nélküli fafészer építéséről jelentés	– I
66.	129/1866	Weigerth János	Kőbánya Óhegy 292	[10. Kőbánya Óhegy dűlő]	[42104]	vincellérház építése	T I
67.	191/1866	Hirsch Bernát és Jozefa	L Nádor u. Mérleg u. sarok 3/237	5. Mérleg u. 8. = Münnich F. u. 6.	24517	kétemeletes lakóházra harmadik emelet építése	T I
68.	219/1866	Goldstein Ábrahám és fiai	L Bálvány u. 14/194	5. Október 6. u. 16–18.	24593	földszinti átalakítások	T I
69.	338/1866	Hegner Dávid	T Külső T Lőportorony u. 6. (Betáblázási kv. Erdő- telek 67–73/terv 6.a.)	13. Lehel u. 13.	28097	már álló földszintes épület másik felének megépítése	T I
70.	533/1866	Schön József	T Nagydiófa u. 2/326	7. Nagydiófa u. 8.	34471	faszelvényfűrészelő gőzgép- hez kémény építése	T I
71.	675/1866	dr. Reinitz József	T Király és Árok u. 74/893	6. Majakovszkij u. 82.	29471	egyeemeletes lakóház építése	– I
72.	727/1866	Hegner Dávid	T Külső T Lőportorony u. 6. (Betáblázási kv. Erdő- telek 67–73/terv 6.a.)	13. Lehel u. 13.	28097	újonnan épült házhoz toldalék építése	T I
73.	728/1866	Galbavy Márton	T Nagymező u. 21/1179, 23/1178	6. Nagymező u. 22–24.	29086	egyeemeletes todalék- építkezés	T I
74.	807/1866	ua.	ua.	ua.	ua.	az épülőfélben lévő emeletes épületre második emelet építése	T I
75.	828/1866	dr. Reinitz József	T Király és Árok u. sarok 74/893	6. Majakovszkij u. 82.	29471	új emeletes lakóház építéséhez terület átengedése	T I
76.	834/1866	Hirsch Bernát és Jozefa	L Nádor u. 3/237	5. Mérleg u. 8. = Münnich F. u. 6.	24517	földszinten lebontandó közfalakról	– I
77.	872/1866	Maszanek János	T Könyök, Retek és Névtelen u. sarok 18/1336	6. Dobó u. 1. = Nép- köztársaság útja 12. = Révay u. 17.	29237	kerítésfal építése	T I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
78.	888/1866	dr. Reinitz József	T Király és Árok u. sarok 74/893	6. Majakovszkij u. 82.	29471	épülőfélben lévő emeletes házra második emelet építése	T I
79.*	33/1867	Westermayer József	J Kerepesi út 71/1505	8. Rákóczi út 5.	36556	új háromemeletes lakóház építése	– I
80.	94/1867	Czech Tivadar	J Vas u. 2/1514/b	8. Vas u. 3.	36505	új egyemeletes lakóház építése	T I
81.	136/1867	Galbavy Márton	T Nagymező u. 21/1179, 23/1178	6. Nagymező u. 22–24.	29086	padláslépcső és az udvar- ban nyárilak építése	T I
82.*	137/1867	Westermayer József	J Kerepesi út 71/1505	8. Rákóczi út 5.	36556	háromemeletes házra újabb tervek bemutatása	T* –
83.*	184/1867	Friedmann Lajos	T Templom u. 2/1099	6. Hegedű u. 3.	29398	már álló házra emelet ráépítése	– I
84.	194/1867	Westermayer József	J Kerepesi út 71/1505	8. Rákóczi út 5.	36556	az építkezés során a szomszédos színházi épület repedezéséről jelentés	– I
85.	200/1867	Hegner Dávid	T Kerepesi út és Név- telen u. sarok 25/42 terv 2	7. Osvát u. 2. = Rákóczi út 56.	33663	új kétemeletes lakóház építése	– I
86.*	373/1867	Hegyessy Mátyás	B Papnövelde tér 5/405	5. Egyetem tér 4. = Kecskeméti u. 1. = Királyi P. u. 2.	24114	új háromemeletes lakó- házra engedélykérés	– –
87.*	443/1867	ua.	B Papnövelde és Kec- keméti u. sarok 5/405	ua.	ua.	új háromemeletes lakó- ház engedélyezése	T* –
88.*	518/1867	Westermayer József	J Kerepesi út 71/1505	8. Rákóczi út 5.	36556	a Nemzeti Színház bele- egyezésével a színház felőli oldalon ablakok alkalmazása	– I
89.	564/1867	Böhm Gottlieb	L Kétsás és Zrínyi u. sarok 10/147	5. Guszev u. 13. = Szt. István tér 8.	24617	átalakítások	– –

Sorsz.	ÉB jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
90.*	673/1867	Westermayer József	J Kerepesi út 71/1505	8. Rákóczi út 5.	36556	jelentés a holtíveken észlelt repedésekről, utasítás a kávéházban vasoszlopok alkalmazására	– –
91.	1045/1867	Woletz Antal és Ágnes	T Hermina tér 5/1218	6. Hajós u. 11.	29082	egyemeletes udvari épület építése	– I
92.*	1150/1867	Westermayer József	J Kerepesi út 71/1505	8. Rákóczi út 5.	36556	a színház felől tervezett nyitott ablakok jóvá-hagyása	– I
93.	1224/1867	Woletz Antal és Ágnes	T Hermina tér 5/1218	6. Hajós u. 11.	29082	az építkezés csak a határ-viszály után indítható	T I
94.	1255/1867	Brachfeld Adolf	L Háromkorona u. 24/140	5. Alpári Gy. u. 24. = Guszev u. 29. = Szabadság tér 7.	24761	kisebb átalakítások	– I
95.	47/1868	Nagy Gusztávné sz.: Kunsch Emília	B Rostély és Sarkantyú u. közt 7/610	5. Gerlóczy u. 3. = Vitkovics M. u. 6.	24281	kétemeletes lakóház építése	T I
96.*	78/1868	Westermayer József	J Kerepesi út 71/1505	8. Rákóczi út 5.	36556	ablakok nyitása elutasítva, az újonnan épült ház szállodának való átalakítása engedélyezve	T I
97.*	112/1868	ua.	ua.	ua.	ua.	jelentés az első emeleti nyílások befalazásáról, vasoszlopok állítása még nem történt	– I
98.	134/1868	ua.	ua.	ua.	ua.	az udvari földszintes épület átalakítása istállóvá és fészerré	T I
99.*	188/1868	Westermayer József	J Kerepesi út 71/1505	8. Rákóczi út 5.	36556	a kávéházban felállítandó oszlopokról	– I
100.	202/1868	ua.	ua.	ua.	ua.	udvari istálló építkezés	– I
101.*	261/1868	ua.	ua.	ua.	ua.	a mérnöki hivatal jelentése az oszlopok felállításának szükségességéről	– I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
102.*	264/1868	ua.	ua.	ua.	ua.	Pán felmentést kér az oszlopok állítása alól	T I
103.*	304/1868	ua.	ua.	ua.	ua.	Pán szakértői bizottság kiküldését kéri	– I
104.*	311/1868	ua.	ua.	ua.	ua.	az Építő Bizottmány tervek bemutatására és az oszlopok felállítására utasítja Pánt	– I
105.	335/1868	ua.	ua.	ua.	ua.	ideiglenes istálló felállítása engedélyezve	– I
106.	354/1868	Prickelmayer Ferdinánd (Grosskopf Péter házában)	B Hatvani u. 15/578	5. Kossuth L. u. 13.	24199	boltépítkezés	T I
107.	361/1868	Cinirelli Gajetán	T Vároligeti fasor előtti téren (a régi Thália színház helyén)			lovarda építése (Riha Antal ácsmesterrel)	T I
108.	448/1868	Hegner Dávid	T Kerepesi út 25/42 terv 2.	7. Osvát u. 2. = Rákóczi út 56.	33663	földszintes toldalék-építkezés	– I
109.	449/1868	Ney József (Magyar Gyula házában)	B Magyar u. 1/525	5. Kossuth L. u. 17. = Magyar u. 1.	24209	borbélyműhely megnagyobbítása	T I
110.	454/1868	Kurzweil Ede	J Futó u. 36/193	8. Futó u. 14.	35556	fáskamrák építése	T I
111.	455/1868	Nagy Gusztávné Kunsch Emilia	B Rostély és Sarkantyú u. közt 7/610	5. Gerlőczy u. 3. = Vitkovics M. u. 6.	24281	Pán a szomszéd ház falának megvizsgálását kéri	– I
112.	613/1868	Murathy Szilárd	T Király u. és Kékkakas u. 25/1421	6. Majakovszkij u. 34. = Székely M. u. 1.	29310	kétemeletes toldalék lakóház építése	T I
113.	670/1868	Nagy Gusztávné Kunsch Emilia	B Rostély és Sarkantyú u. közt 7/610	5. Gerlőczy u. 3. = Vitkovics M. u. 6.	24281	kétemeletes ház háromemeletesre való építése	– I
114.	675/1868	Preisz József	F Soroksári út 65/118	9. megszűnt, a Soroksári út és Dunapart közti területen		fatelepen toldalék építése	– I
115.	814/1868	Szeghő József	B Országút 29/562	5. Múzeum krt. 29.	24123	háromemeletes lakóház építése	– I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
116.	963/1868	Mayer Albert	T István tér 11/273	7. Klauzál tér 6. = Nyár u. 33.	34299	pince és sütőkemence építése	T I
117.	999/1868	Nagy Gusztávné Kunsch Emilia	B Rostély és Sarkantyú u. közt 7/610	5. Gerlőczy u. 3. = Vitkovics M. u. 6.	24281	kétemeletes lakóház tervének bemutatása	T* –
118.	1036/1868	Kálmán D. és felesége Eppinger Karolina	F Üllői út 31/792	9. Üllői út 69.	37143	lakóház átalakítása	T I
119.	1042/1868	Weidinger és Schein- berg (Jankovits házban)	B Hatvani u. 4/585	5. Kossuth L. u. 6.	24257	üzletportál átalakítás	T I
120.	1089/1868	Schlesinger Ignác	T Akácfa u. 50/536	7. Akácfa u. 63–65.	34087– 34088	istálló átalakítása	T I
121.	1092/1868	Hegyessy Mátyás	J Nagystáció u. 4/601	8. Baross u. 9.	36752 •	háromemeletes lakóház építése	T I
122.	1185/1868	Nagy Gusztávné Kunsch Emilia	B Rostély és Sarkantyú u. közt 7/610	5. Gerlőczy u. 3. = Vitkovics M. u. 6.	24281	ÉB 670/1868 sz. tervek engedélyezése	– I
123.	1221/1868	Hegyessy Mátyás	J Nagystáció u. 4/601	8. Baross u. 9.	36752	engedély nélküli építkezés betiltása	– I
124.	1314/1868	ua.	ua.	ua.	ua.	ÉB 1092/1868 sz. tervek engedélyezése	– –
125.	321/1869	Edvi Illés Gyula	J Mária u. 587/1	8. Mária u. 39.	36779/6	emeletes lakóház építése	– I
126.	330/1869	Magerszky [Majerszky] József	B Zöldfa u. 32/336	5. Fehér Gy. u. 3–7. = Veres P. u. 36–38.	24049	lakóház átalakítása és fészer építése	– I
127.	497/1869	Károly laktanyában	B	5. Bárczy I. u. 1–5. = Gerlőczy u. 2–6. = Tanács krt. 28–30. = Városház u. 9–11.	24357	istálló építése	– I
128.	525/1869	Iklady Antónia	Kőbányai főcsőszház átellenében (Betáblázási kv. Kőbánya Óhegy 175 vagy 265)	[10. Kőbánya Óhegy- dűlőben]	[41262 vagy 42041]	lakóház, istálló és présház építése	T I
129.	527/1869	Senger Alajos	ua.	ua.	ua.	lakóház átalakítása	T I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
130.	665/1869	Károly laktanyában	B	5. Bárczy I. u. 1–5. = Gerlóczy u. 2–6. = Tanács krt. 28–30. = Városház u. 9–11.	24357	Pán Józsefet bízzák meg az istálló építésével	– I
131.	718/1869	Hevessy Sándor	F Viola u. 1/549	9. Viola u. 45.	37166	toldalék építése és átalakítása	T I
132.	795/1869	Szabó József	T Háromdob u. 75. (Tk. VI. f. 447 ter. 14)	7. Dob u. 87.	33873	egyemeletes lakóház építése	T I
133.	835/1869	Károly laktanyában	B	5. Bárczy I. u. 1–5. = Gerlóczy u. 2–6. = Tanács krt. 28–30. = Városház u. 9–11.	24357	az ÉB jelentése az építkezésről	– –
134.	844/1869	Woida Lőrinc	J Nagyuvaros u. 2/1354	8. Nagyuvaros u. 26.	35082	földszintes toldalék építése	– I
135.	862/1869	Freisz József	F Soroksári u. 65/118	9. megszűnt, a Soroksári út és a Dunapart közti területen		fennálló házra emelet építése	– I
136.	863/1869	Szeghő József	B Országút 29/562	5. Múzeum krt. 29.	24123	mosókonyha és raktár építése	– –
137.	944/1869	Kohlbacher János	T Új Aradi u. 30.			földszintes építkezés	– –
138.	947/1869	Szutter Lénárd	F Gyep u. 32/591	9. Thaly K. u. 16.	37697	földszintes építkezés	– –
139.	1078/1869	Szedlacsek Jakab	T Aradi u. 882/8 (Tk. VI. f. 882 ter. 8)	6. Aradi u. 17.	28813	földszintes toldalék építése	– I
140.	1081/1869	Kirch Antal	J Béke u. 6/1055	8. megszűnt, József krt.		földszintes építkezés	– –
141.	1094/1869	Lindenbaum János	F Soroksári u. 62/227	9. Boráros tér 4. = Ferenc krt. 2–4. = Ráday u. 62.	36899	földszintes toldalék építése	– I
142.	1101/1869	Szeghő József	B Országút 29/562	5. Múzeum krt. 29.	24123	földszintes udvari építkezésre újabb tervek bemutatása	– I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
143.	1129/1869	Hufnagel János	J Kálváriahegy u. 13/446 m	8. Kálvária u. 25.	36085	földszintes toldalék építése	– I
144.	1135/1869	Gerstenbrein Mihály	J József u. 94/876	8. Erdélyi u. 5.	35131	földszintes toldalék építése	– I
145.	1136/1869	Brandl Katalin	J Német u. 31/1120	8. Bacsó B. u. 10–12.	34835	lakóház átalakítása	– I
146.	1140/1869	Gindrich Mária	B Úri u. 13/447	5. Petőfi S. u. 14–16.	24350/1–2	boltátalakítás	– I
147.	1189/1869	Udvardy János	J Borjú tér 17/1061	8. megszűnt, József krt. Köztér	34879 része	földszintes toldalék építése	– I
148.	1244/1869	Mauritz Gyula és Popper N.	T Külső Háromdob u. 64.			gőzkazán felállítása	T I
149.	1278/1869	Munich (Münch) Miklós	L Külső L 31a			földszintes építkezés	– –
150.	1323/1869	Maloschek József	T Rózsa u. 29/836	6. Rózsa F. u. 93.	28595	földszintes toldalék építése	T I
151.	1344/1869	Braun Mór	F Gyep u. 635	9. Vendel u. 16.	37363	szappanfűző műhely telepítése	– I
152.	1353/1869	Schwarczl János	F Liliom u. 34/391	9. Liliom u. 11.	37595	istálló átalakítása műhellyé	T I
153.	1368/1869	Katzer József	J Stáció u. 76/551	8. Baross u. 87/a. = Beniczky L. u. 1.	35726/1	fészer építése	T I
154.	1448/1869	Jámbory Terézia	J Horgony u. 1/395	8. Szigony u. 32.	36198	földszintes építkezés	T I
155.	1456/1869	Heumann József	T Nagymező u. 55/1126	6. Nagymező u. 51.	28937	földszintes toldalékszárny építése az udvarban	T I
156.	1503/1869	Mayer Ferenc	J Főherceg Sándor u. 23/1457	8. Bródy S. u. 36.	36492	kétemeletes udvari toldalékszárny építése	T I
157.	1511/1869	Braun Mór	F Kisflórián u. 6/635	9. Vendel u. 16.	37363	szappanfűző műhely építése és a fennálló földszintes épület megemelése	T I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megi.
158.	1609/1869	Braun Arnold és felesége Grün Gizella	T Dávid u. 2/967 és Nagymező u. 50/1124	6. Nagymező u. 47. = Weiner L. u. 1–5.	28957–28959	iskola épülethez udvari szárny építése	T I
159.	1624/1869	Lefebber Antal	T Külső T Lőportorony u. 10. (Betáblázási kv. Erdőtelek 67–73 terv 10.)	13. Lőportár u. 10.	28123	lakóház udvarára szükségalakás építése	T I
160.	1659/1869	Gregersen Guilbrandt	F Aldunator 54–55. Kétnyúl u.	9. Kinizsi u. 1–7. = Közraktár u. 18–20. = Szamuely u. 33–35. = Zsil u. 2–6. által határolt területen	37090	kémény átalakítása	T I
161.	1678/1869	Hofbauer János	L Váci út és Csillag u. sarok (Tk. V. f. 29/345, 345/a)	5. Kálmán I. u. 24.; Bajcsy-Zsilinszky út 66. = Kálmán I. u. 26.	24844 24845	ideiglenes műhely felállítása	T I
162.	22/1870	Koller Ferenc	J Stáció utcából a Magdolna u. felé nyitandó új utca (Betáblázási kv. 737/i)	8. Szigetvári u. 6/b.	35494	földszintes lakóház építése	– I
163.	23/1870	Schüller Péter	J Kálváriahegy u. 2. (Tk. V. f. 447 terv 2)	8. Kálvária u. 3.	35879	földszintes toldalék építése	– I
164.	29/1870	Kleineisek János	T Külső T 296 (Betáblázási kv. Alsórákosi rét 296)			építési engedély	– –
165.	144/1870	Deák János	B Zsibárus u. 2/426	5. Párisi u. 4.	24348	kétemeletes lakóház átalakítása és harmadik emelet felépítése	T I
166.	419/1870	Münch Miklós	L Külső L Váci töltés mellett 31/a				– –
167.	583/1870	Braun Arnold és felesége Grün Gizella	T Nagymező u. 50/1124	6. Nagymező u. 47.	28959	átalakítások	– I
168.	734/1870	Preis József és Fischer Ignác	F Soroksári út 65/118	9. megszűnt, a Soroksári út és Dunapart közti területen		ideiglenes iroda és őrház építése	T I
169.	748/1870	Schlick Bernát	J Stáció u. 23/592	8. Baross u. 23–39. = Mária u. 35. = Szentkirályi u. 44.	36771/9, 10, 14	földszintes lakóház átalakítása és emelet ráépítése	T I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
170.	922/1870	Strommayer József	T Erdősor u. 92 (Betáblázási kv. Baromvásár tér 6/92)	7. Alsóerdősor 3. = Munkás u. 1.	33553	földszintes építkezés	— —
171.	1078/1870	Gold Móric	L Bálvány u. 18/196	5. Arany J. u. 17. = Október 6. u. 22.	24595	átalakítások	— —
172.	1197/1870	Molnár Sámuel	T Dohány u. 18/218	7. Dohány u. 48. = Klauzál u. 5.	34423	átalakítás és földszintes toldalék építése	T I
173.	1208/1870	Detter János	J Széna tér (Újvásár tér) 8 és Névtelen u. sarok/1374 terv 5	8. Köztársaság tér 14, 15, 16. = Vay Á. u. 2.	34760	földszintes toldalék építése	T I
174.	1236/1870	Braun Arnold és felesége Grün Gizella	T Dávid u. 2/967; Nagymező u. 50/1124	6. Nagymező u. 47. = Weiner L. u. 1–5.	28957– 28959	ideiglenes fészter építése az udvarban	T I
175.	1577/1870	Detter János	J Újvásár tér 8/1374 terv 5	8. Köztársaság tér 14, 15, 16. = Vay Á. u. 2.	34760	módosított tervek bemutatása	— I
176.*	1583/1870	Deutsch Ignác és fia	L Nádor u. 2/214	5. Mérleg u. 7. = Münnich F. u. 3.	24509	kétemeletes ház homlokzatának átalakítása	— I
177.	235/1871	Strommayer József	T Erdősor u. 92. (Betáblázási kv. Baromvásár tér 6/92)	7. Alsóerdősor 3. = Munkás u. 1.	33553	földszintes lakóház statisztikai adatai	— —
178.	396/1871	Baloghy István és felesége Majthényi Matild	J Zerge u. Mária u. 990 terv 9	8. Mária u. 7.	36651	háromemeletes lakóház építése (csak kétemeletes engedélyezve)	— I
179.	453/1871	Koller Ferenc	J Stáció utcából a Magdolna u. felé nyitandó új utca (Betáblázási kv. 737/i)	8. Szigetvári u. 6/b.	35494	ÉB 22/1870 építési engedély meghosszabítása	— I
180.	600/1871	Dona Demeter	J Zsák u. 37/123	8. Vajdahunyad u. 5.	35602	emeletráépítés és műhely építése (a tervek átdolgozásra visszaadtnak)	— —
181.	711/1871	ua.	ua.	ua.	ua.	építési engedély megadása az átdolgozott tervre	— I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
182.	813/1871	Baloghy István és felesége Majthényi Matild	J Zerge u. Mária u. 990 terv 9	8. Mária u. 7.	36651	kétemeletes ház építése engedélyezve	– I
183.	896/1871	Koller Ferenc	J Stáció utcából a Magdolna u. felé nyitandó új utca (Betáblázási kv. 737/i)	8. Szigetvári u. 6/b.	35494	az építkezés megkezdése engedélyezve	– I
184.	1049/1871	Rerrich [Engelbert]	B Képiró u. 6/377	5. Képiró u. 5.	24098	már álló házra második emelet és kétemeletes toldalék építése	T* I
185.	1322/1871	Koller Ferenc	J Stáció utcából a Magdolna u. felé nyitandó új utca (Betáblázási kv. 737/i)	8. Szigetvári u. 6/b.	35494	újabb tervek bemutatása, Hild Károly!	– –
186.	1338/1871	Bruder Antal	T Akácfa u. 41/195	7. Akácfa u. 42–48. = Klauzál tér 11.	34306	istálló építése Gottgeb Antal!	– –
187.	1462/1871	Fleischhacker József	J Ősz u. 12/1461	8. Szentkirályi u. 16.	36516	egyemeletes toldalék építése	– –
188.	1553/1871	Palatinus Ferenc	T Gabler u. 6/52	7. megszűnt, l. Barát utca vonalában		földszintes toldalék építése	– I
189.	1563/1871	Detter János	J Újvásár tér 8/1374 terv 5	8. Köztársaság tér 14, 15, 16. = Vay Á. u. 2.	34760	lakhatási engedély kiadása	– –
190.	1864/1871	Ferenczy János	J Zerge u. 17/991	8. Makarenkó u. 10.	36634	földszintes toldalék lakóház építése	T I
191.	2006/1871	Koller Ferenc	J Stáció utcából a Magdolna u. felé nyitandó új utca (Betáblázási kv. 737/i)	8. Szigetvári u. 6/b.	35494	felépült földszintes ház lakhatási engedélye és statisztikai adatai	– I
192.	2077/1871	Fleischhacker József	J Ősz u. 12/1461	8. Szentkirályi u. 16.	36516	újabb tervek bemutatása Schusbeck Pál!	– –
193.	2187/1871	Romák András	F Angyal u. 15/270	9. Angyal u. 26.	37545	földszintes toldalék építése és átalakítás	– –
194.	2201/1871	Molnár Sámuel	T Dohány u. 18/218	7. Dohány u. 48. = Klauzál u. 5.	34423	lakhatási engedély	– –

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
195.	2202/1871	Palatinus Ferenc	T Gabler u. 6/52	7. megszünt, l. Barát utca vonalában		újabb tervek bemutatása	--
196.	2249/1871	Detter János	J Újvásár tér 8/1374 terv 5	8. Köztársaság tér 14, 15, 16. = Vay Á. u. 2.	34760	az elkészült épület statisztikai adatai	--
197.	2332/1871	Koller Ferenc	J Stáció utcából a Mag- dolna u. felé nyitandó új utca (Betáblázási kv. 737/i)	8. Szigetvári u. 6/b.	35494	az elkészült épület statisztikai adatai	--
198.	2457/1871	Bruder Antal	T Akácfa u. 41/195	7. Akácfa u. 42–48. = Klauzál tér 11.	34306	kocsiszin építése (Pán!)	--
199.	2479/1871	Daubeck Mária	T Nyár u. 6/259	7. Nyár u. 9.	34440	átalakítások	--
200.	2592/1871	Mayer Ferenc	J Főherceg Sándor u. 23/1457	8. Bródy S. u. 36.	36492	kétemeletes toldalék lakóház építése	T I
201.	2906/1871	Romák András	F Angyal u. 15/270	9. Angyal u. 26.	37545	lakhatási engedély	--
202.	2925/1871	Walter Ferenc	T Erdősor és Szög u. 33/707	7. Jósika u. 30. = Rottenbiller u. 66.	33982	földszintes ház építése	--
203.	2926/1871	Friers [Friesz] Károly	F Viola u. 10/558 (Betáblázási kv. 7/546 e)	9. Viola u. 36.	37429	istálló építése	T I
204.	2950/1871	Palatinus Ferenc	T Gabler u. 6/52	7. megszünt, l. Barát utca vonalában		földszintes lakóház statisztikai adatai és lakhatási engedélye	- I
205.	2953/1871	Wahlkampf Károly Henrik	T Király u. 43/1200	6. Majakovszkij u. 50.	29352	árnyékszék építése	--
206.	2976/1871	Rerrich [Engelbert]	B Képiró u. 6/377	5. Képiró u. 5.	24098	lakhatási engedély	--
207.	3068/1871	Molnár Sámuel	T Dohány u. 18/218	7. Dohány u. 48. = Klauzál u. 5.	34423	az elkészült épület statisztikai adatai	--
208.	3115/1871	Daubeck Mária	T Nyár u. 6/259	7. Nyár u. 9.	34440	lakhatási engedély	--
209.	3185/1871	Palatinus Ferenc	T Gabler u. 6/52	7. megszünt, l. Barát utca vonalában		tervtől való eltérés engedélyezése	--

Sorsz.	EB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
210.	3277/1871	Rerrich [Engelbert]	B Képiró u. 6/377	5. Képiró u. 5.	24098	az elkészült épület statisztikai adatai	— —
211.	3286/1871	Romák András	F Angyal u. 15/270	9. Angyal u. 26.	37545	az elkészült épület statisztikai adatai	— —
212.	3443/1871	Palatinus Ferenc	T Gabler u. 6/52	7. megszűnt, l. Barát utca vonalában		az elkészült épület statisztikai adatai	— —
213.	3509/1871	Rerrich [Engelbert]	B Képiró u. 6/377	5. Képiró u. 5.	24098	az elrendelt átalakításokról	— —
214.	22/1872	Walter Ferenc	T Erdősor 33/707	7. Jósika u. 30. = Rottenbiller u. 66.	33982	újabb tervek bemutatása Frey Lajos!	— —
215.	63/1872	Friers [Friesz] Károly	F Viola u. 10/558 (Betáblázási kv. 7/546 e)	9. Viola u. 36.	37429	használatási engedély megadása	— —
216.	96/1872	Palatinus Ferenc	T Gabler u. 6/52	7. megszűnt, l. Barát utca vonalában		tervtől eltérő toldalék építése	— I
217.	124/1872	Baloghy István és felesége Majthényi Matild	J Mária u. 990 terv 9	8. Mária u. 7.	36651	kétemeletes lakóházra bizonyítvány kiállítása ügyében	— I
218.	129/1872	ua.	ua.	ua.	ua.	lakhatási engedély ügyében	— —
219.	143/1872	Palatinus Ferenc	T Gabler u. 6/52	7. megszűnt, l. Barát utca vonalában		szabálytalan toldalékról jelentés	— —
220.	244/1872	Strausz Salamon	J Újvásár tér 2/1538	8. Népszínház u. 26.	34682	kétemeletes ház építése	T* —
221.	246/1872	Baloghy István és felesége Majthényi Matild	J Mária u. 990 terv 9	8. Mária u. 7.	36651	kért bizonyítvány kiadása (vö. EB 124/1872)	— —
222.	254/1872	Romák András	F Angyal u. 15/270	9. Angyal u. 26.	37545	megfelelt a tanácsi utasításoknak	— —
223.	328/1872	ua.	ua.	ua.	ua.	nedves lakásokról jelentés	— —
224.	420/1872	Woletz Antal és Ágnes	T Hermina tér 5/1218	6. Hajós u. 11.	29082	kétemeletes toldalék bérház építése	T* —

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
225.	539/1872	Fleischhacker József	J Ősz. u. 12/1461	8. Szentkirályi u. 16.	36516	lakhatási engedély	--
226.	665/1872	Strausz Salamon	J Újvásár tér 2/1538	8. Népszínház u. 26.	34682	az építési engedély megadása	--
227.	881/1872	Tafler Regina és Kálmán	T Váci út és Hajós u. sarok 50/1454	6. Bajcsy-Zsilinszky út 39. = Hajós u. 45.	29145	már álló házra harmadik emelet építése	- I
228.	885/1872	Komlósy László	J Nap u. 65/9 a	8. Nap u. 8.	35625	földszintes toldalék építése, a tervek átdolgozásra visszaadva	--
229.	956/1872	Woletz Antal és Ágnes	T Hermina tér 5/1218	6. Hajós u. 11.	29082	az építési engedély megadása	--
230.	957/1872	Baloghy István és felesége Majthényi Matild	J Mária u. 990 ter v 9	8. Mária u. 7.	36651	kétemeletes lakóház és két földszintes toldalék lakhatási engedélye	- I
231.	1183/1872	Komlósy László	J Nap u. 65/9 a	8. Nap u. 8.	35625	az átdolgozott tervek engedélyezve	--
232.	1377/1872	Tafler Regina és Kálmán	T Váci út és Hajós u. sarok 50/1454	6. Bajcsy-Zsilinszky út 39. = Hajós u. 45.	29145	az építési engedély megadása	--
233.	1420/1872	Auspitz Róbert	T Városliget 18/g			nyárilak építése	- I
234.	1520/1872	Rerrich [Engelbert]	B Képiró u. 6/377	5. Képiró u. 5.	24098	az elrendelt átalakításokat nem végeztette el	--
235.	1733/1872	Rerrich [Engelbert]	B Képiró u. 6/377	5. Képiró u. 5.	24098	Rerrich folyamodására az építkezés függőben marad	--
236.	1749/1872	Auspitz Róbert	T Városliget 18/g			építése engedély megadása	--
237.	1924/1872	Komlósy László	J Nap u. 65/9 a	8. Nap u. 8.	35625	lakhatási engedély megadása	--
238.	2191/1872	Mitterdorfer Teréz	J Stáció u. 4/794	8. Baross u. 122–128.	35401/1, 3 35403– 35405	földszintes ház építése	--
239.	2307/1872	Handlos Gergely	B Molnár u. 25/96	5. Molnár u. 31.	23833	átalakítások engedélyezése	--

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
240.	2693/1872	Tafler Izsák és fia	T Feketesas és Király u. 19/650	7. Holló u. 17. = Majakovszkij u. 17.	34182	már álló házra harmadik emelet ráépítése, a tervek átdolgozásra visszaadva	— —
241.	2699/1872	Első magyar vagon- gyár rt.	Kőbányai út			gyártelephez földszintes műhely és emeletes raktár építése	— I
242.	2772/1872	Strausz Salamon	J Sertéskereskedő u. és Újvásár tér 2/1538	8. Népszínház u. 26.	34682	kétemeletes ház építése engedélyezve	— I
243.	2795/1872	Bruder Antal	T Akácfa u. 40. = 41/195	7. Akácfa u. 42–48. = Klauzál tér 11.	34306	lakhatási engedély kiadása	— —
244.	2833/1872	Rerrich [Engelbert]	B Képiró u. 6/377	5. Képiró u. 5.	24098	Rerrich folyamodását a Fővárosi Közmunkák Tanácsa elveti	— —
245.	2865/1872	Kovács testvérek; Béla és Ágost, Szabó Kálmánné, Szabó Jánosné	J József u. 1/933	8. Baross u. 2/b–4.	36568– 36569	ideiglenes házmester- lakás építése	T —
246.	2953/1872	Strausz Salamon	J Sertéskereskedő u. és Újvásár tér 2/1538	8. Népszínház u. 26.	34682	építési engedély meg- adása	— —
247.	2961/1872	Mitterdorfer Teréz	J Stáció u. 4/794	8. Baross u. 122–128.	35401/3, 1 35403– 35405	újabb tervek bemutatása, engedélyezése; az ÉB 2191/1872 sz. terv hatá- lyon kívül helyezése	— —
248.	2982/1872	Első magyar vagon- gyár rt.	Kőbányai út			az ÉB 2699/1872 sz. terv jóváhagyása a Fővárosi Közmunkák Tanácsa által	— I
249.	3064/1872	Mayer Ferenc	J Főherceg Sándor u. 23/1457	8. Bródy S. u. 36.	36492	kétemeletes utcai toldalék lakhatási engedélye	— —
250.	3173/1872	Rerrich [Engelbert]	B Képiró u. 6/377	5. Képiró u. 5.	24098	Rerrich a tanácsi végzés- nek eleget tett	— —
251.	3179/1872	Deutsch Antal	T Nagykereszt és Dohány u. sarok 12/360	7. Dohány u. 28. = Kazinczy u. 4.	34494	új háromemeletes lakóház építése (a terven Hanisch Antal és Pán József aláírása!)	T* —

Sorsz.	ÉB jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
252.	3260/1872	Strausz Salamon	J Sertéskereskedő u. Újvásár tér 2/1538	8. Népszínház u. 26.	34682	lakhatási engedély kiadása	— —
253.	3317/1872	Első magyar vagon- gyár rt.	Kőbányai út			légfűtés helyett gőzfűtés engedélyezése Dötzer János építésznek	— —
254.	3465/1872	Deutsch Antal	T Nagyereszt és Dohány u. sarok 12/360	7. Dohány u. 28. = Kazinczy u. 4.	34494	háromemeletes ház építése a Fővárosi Közmunkák Tanácsa által engedélyezve	— I
255.	3674/1872	ua.	ua.	ua.	ua.	háromemeletes ház terveinek bemutatása	T* I
256.	3694/1872	Woletz Antal és Ágnes	T Hermina tér 5/1218	6. Hajós u. 11.	29082	lakhatási engedély kérese	— —
257.	3795/1872	Bruder Antal	T Akácfa u. 41/195	7. Akácfa u. 42–48. = Klauzál tér 11.	34306	befejezett építkezés statisztikai adatai	— —
258.	3981/1872	Friers [Friesz] Károly	F Viola u. 10/558 (Betáblázási kv. 7/546 e)	9. Viola u. 36.	37429	elkészült istálló statisztikai adatai	— I
259.	3994/1872	Fleischhacker József	J Ősz u. 12/1461	8. Szentkirály u. 16.	36516	befejezett építkezés statisztikai adatai	— —
260.	4013/1872	Baloghy István és felesége Majthényi Matild	J Mária u. 990 terv 9	8. Mária u. 7.	36651	befejezett építkezés statisztikai adatai	— —
261.	4093/1872	Komlósy László	J Nap u. 65/9 a	8. Nap u. 8.	35625	befejezett építkezés statisztikai adatai	— —
262.	4211/1872	Mayer Ferenc	J Főherceg Sándor u. 23/1457	8. Bródy S. u. 36.	36492	befejezett építkezés statisztikai adatai	— I
263.	4244/1872	Strausz Salamon	J Sertéskereskedő u. Újvásár tér 2/1538	8. Népszínház u. 26.	34682	befejezett építkezés statisztikai adatai	— —
264.	4292/1872	Ferenczy János	J Zerge u. 17/991	8. Makarenkó u. 10.	36634	befejezett építkezés statisztikai adatai	— I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
265.	4356/1872	Kovács testvérek; Béla és Ágost, Szabó Kálmánné, Szabó Jánosné	J József u. 1/993	8. Baross u. 2/b-4.	36568- 36569	jelentés az ideiglenes házmesterlakás elkészültéről	--
266.	102/1873	Strausz Salamon	J Sertéskereskedő u. Újvásár tér 2/1538	8. Népszínház u. 26.	34682	kávéházi oszlopok alaprajza és konszignáció bemutatása	--
267.	256/1873	Wahlkamp Károly Henrik	T Király u. 43/1200	6. Majakovszkij u. 50.	29352	jelentés a tervszerinti építkezésről	--
268.	779/1873	Deutsch Károly	J Kerepesi út Tótegyház telkén (Betáblázási kv. Kerepesi út 54-55/1536)	8. Rákóczi út 57/a-b. = Luther u. 1/a-c.	34637	négymeletes szálloda és háromemeletes bérház építése	--
269.	1480/1873	Kovács testvérek; Béla és Ágost, Szabó Kálmánné, Szabó Jánosné	J József u. 1/993	8. Baross u. 2/b-4.	36568- 36569	még nem készült el a kifogásolt tűzfal és tűzbiztos burkolat	--
270.	1638/1873	Moldánszky Antal	J Horgony u. 16/334	8. Szigony u. 11.	35767	átalakítások és földszintes toldalék építése	- I
271.	1719/1873	Deutsch Károly	J Kerepesi út Tótegyház telkén (Betáblázási kv. Kerepesi út 54-55/1536)	8. Rákóczi út 57/a-b. = Luther u. 1/a-c.	34637	bérház és szálloda építése ügyében	--
272.	2017/1873	Kovács testvérek; Béla és Ágost, Szabó Kálmánné, Szabó Jánosné	J József u. 1/993	8. Baross u. 2/b-4.	36568- 36569	lakhatási engedély- kérelem	--
273.	2117/1873	Moldánszky Antal	J Horgony u. 16/334	8. Szigony u. 11.	35767	építési engedély kiadása	--
274.	2337/1873	Kovács testvérek; Béla és Ágost, Szabó Kálmánné, Szabó Jánosné	J József u. 1/993	8. Baross u. 2/b-4.	36568- 36569	a Fővárosi Közmunkák Tanácsának utasítása a korábbi hiányosságok megszüntetésére	- I
275.	2344/1873	ua.	ua.	ua.	ua.	lakhatási engedély kiadása	- I
276.	2486/1873	ua.	ua.	ua.	ua.	jelentés a tűzfal és tűzbiztos burkolat elkészültéről	- I

Sorsz.	ÉB jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
277.	2555/1873	ua.	ua.	ua.	ua.	újabb jelentés a tűzfal és tűzbiztos burkolat elkészültéről	– I
278.	2749/1873	Tafler Izsák és Kálmán	T Váci út 50/1454	6. Bajcsy-Zsilinszky út 39. = Hajós u. 45.	29145	háromemeletes toldalék és emeletráépítés statisztikai adatai és lakhatási engedélye	– I
279.	2902/1873	Deutsch Antal	T Nagykereszt és Dohány u. sarok 12/360	7. Dohány u. 28. = Kazinczy u. 4.	34494	lakhatási engedély kiadása	– I
280.	4095/1873	Woletz Antal és Ágnes	T Hermina tér 5/1218	6. Hajós u. 11.	29082	az elkészült épület statisztikai adatai	– –
Sorsz.	BP MH jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
281.	230/1874	Első magyar vagon-gyár rt.	Kőbányai út			lakhatási engedély kérelem	– –
282.	1001/1874	Weiszinger Anna	J Mátyás tér és József u. sarok 7/839	8. Erdélyi u. 1. = Mátyás tér 14.	35148	leégett ház helyreállítása és átalakítása	T I
283.	2633/1874	Deutsch Antal	T Dohány és Kereszt u. sarok 12/360	7. Dohány u. 28. = Kazinczy u. 4.	34494	új háromemeletes lakó-ház lakhatási engedélye	– –
284.	2648/1874	Kovács testvérek; Béla és Ágost, Szabó Kálmánné, Szabó Jánosné	J József u. 1/993	8. Baross u. 2/b–4.	36568– 36569	földszintes udvari toldalék statisztikai adatai és lakhatási engedélye	– I
285.	2681/1874	Tafler Izsák	T Váci út 50/1454	6. Bajcsy-Zsilinszky út 39. = Hajós u. 45.	29145	háromemeletes toldalék és emeletráépítés lakhatási engedélye	– –
286.	2783/1874	Első magyar vagon-gyár rt.	Kőbányai út			felépült toldalék használhatósági engedélye	– –
287.	2983/1874	Handlos Gergely	B Molnár u. 25/96	5. Molnár u. 31.	23833	elkészült átalakítás használhatósági engedélye	– –
288.	1037/1875	özv. Mühlich Lajosné	T Kiskereszt u. 35/595	7. Kazinczy u. 44.	34169	árnyékszék áthelyezése	– I

Sorsz.	BP MH jelzet	Építtető	Régi cím, hsz/telekszám	Mai cím	Mai hrsz.	Az építkezés jellege	Megj.
289.	464/1877	Kőszénbánya és téglagyár társulat	L Nádor u. 30.			fabódé felállítása	– I
290.	1416/1877	özv. Áldásy Antalné	T Dob u. 41/542	7. Csányi u. 1. = Dob u. 46.	34107	udvari mulatóka építése	– I
291.	829/1878	ua.	ua.	ua.	ua.	az elkészült épület használhatósági engedélye	– I
292.	832/1881	Rajkovics Ferenc és Schmidt Ede	J Stáció u. 65/6791	8. Baross u. 61. = Kisstáció u. 4. = Vajdahunyad u. 1/a.	35233	fényképészeti műterem felállítása	– I
293.	1057/1882	özv. Ónody Zsigmondné	L Nagykörösi u. 19/845	5. Alpári Gy. u. 17. = Arany J. u. 30.	24765	lakóházban kőoszlop megerősítése	– I
294.	2332/1882	Tichy József	T Dessewffy u. 29/3695	6. Dessewffy u. 29.	29118	lakóház udvarán istállóépítése	T I

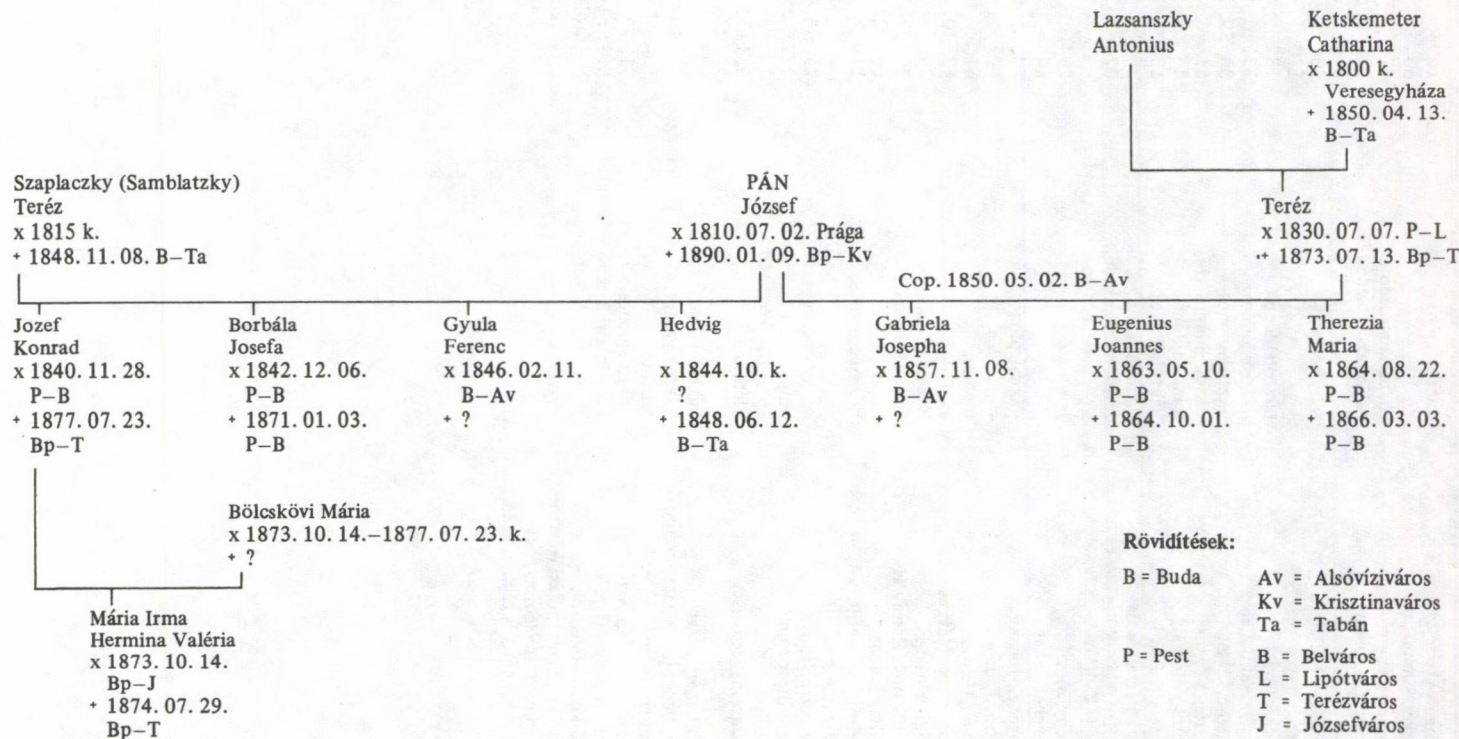
Névmutató
Pán József 1861–1890 közötti pesti munkásságához

Név	Foglalkozás	Tételszám
özv. Áldásy Antalné [Trumm Elise]	háztulajdonos	290, 291
Auspitz Róbert		233, 236
Baloghy István és felesége	háztulajdonos	178, 182, 217, 218, 221, 230,
Majthényi Matild		260
dr. Barna Ignác	fogorvos	59
Baura Ferenc	háztulajdonos	46
Bers János	házaló	8
Blau Lázár	alkusz	53
Böhm Gottlieb	kézműáru nagykereskedő	89
Brachfeld Adolf	nagykereskedő (?)	94
Brandl Katalin	ács felesége	145
Braun Arnold és felesége	Fiú kereskedelmi akad. és	158, 167, 174
Grün Gizella	nevelőintézet tulajdonosa és	
	igazgatója	
Braun Mór	szappanfőző	151, 157
Bruder Antal	lőkereskedő	186, 198, 243, 257
Bülch [Augustin]	fényképész	29
Cinirelli Gajetan		107
Czech Tivadar	orvos	80
Daubeck Mária	háztulajdonos	199, 208
Deák János	szűcs (?)	165
Detter János	hentes	173, 175, 189, 196
Deutsch Antal	nagykereskedő (?)	251, 254, 255, 279, 283
Deutsch Ignác és fiai	nagykereskedő	5, 176
Deutsch Károly		268, 271
Dobler József [János]	háztulajdonos	33, 39
Dona Demeter	papírkereskedő	180, 181
Eder J. M.		9, 10
Edvi Illés Gyula	fogalmazó	125
Ferenczy János	esztorgályos	190, 264
Fischer Ignác	épületfakereskedő	1. Preisz József
Fleischhacker József		187, 192, 225, 259
Friedmann Lajos	magánzó	83
Friers [Friesz] Károly	majoros	203, 215, 258
Galbavy Márton	sajtkereskedő	73, 74, 81
Gerstenbrein Mihály	majoros	144
Gindrich Mária	virágkészítő	146
Gold Móric	termény nagykereskedő	171
Goldstein Ábrahám és fiai	kereskedő	34, 68
Gregersen Guilbrandt	fakereskedő, gyártulajdonos	160
Handlos Gergely	kéményseprő	239, 287
Hegner Dávid	kézműáru kereskedő	69, 72, 85, 108
Hegyessy Mátyás	asztalos (?)	86, 87, 121, 123, 124
Heumann József	pálinkafőző	155
Hevessy Sándor	háztulajdonos	131
Hirsch Bernát és Jozefa	pénzváltó, kereskedő és ház-	67, 76
	tulajdonos	
Hofbauer János	kútfúró	161
Hufnagel János	majoros	143
Iklady Antónia	háztulajdonos	128
Jámbory Terézia	háztulajdonos	154
Katzer József	mészáros	153
Kálmán D. és felesége	háztulajdonos	118
Eppinger Karolina		
Károly laktanyában, cs. kir. hadmérnökség		127, 130, 133
Kedvessy Lajos	háztulajdonos	18
Kirch Antal	cipőkészítő (?)	140

Név	Foglalkozás	Tételszám
Kleineisek János	kertész	164
Kohlbacher János		137
Koller Ferenc	háztulajdonos	162, 179, 183, 185, 191, 197
Komlósy László	háztulajdonos	228, 231, 237, 261
Kovács Pál	ügyvéd	24, 27, 31
Kovács testvérek; Béla és Ágost, Szabó Kálmánné, Szabó Jánosné	háztulajdonos	245, 265, 269, 272, 274–277, 284
Krones Ferenc	fehérték	2
Kurländer Antal, Első izr. betegápolási és temetkezési egyesület előjárója		35
Kurzweil Ede	cipőkészítő (?)	110
Lefebber Antal	kútfúró	159
Lindenbaum János	pálinkamérő	141
Luczenbacher és Preisz	fakereskedők, gyártulajdonosok	56, 63
Magerszky [Majerszky] József	lakatos	126
Mayer Albert	fehérték	116
Mayer Ferenc	háztulajdonos	156, 200, 249, 262
Maloschek József	vendéglős	150
Maszanek János	cipőkészítő (?)	77
Mauritz Gyula és Popper N.		148
Meitner Mór	magánzó	17
Mitterdorfer Teréz	háztulajdonos	238, 247
Moldánszky Antal	háztulajdonos	270, 273
Molnár Sámuel	asztalos	172, 194, 207
Munich (Münch) Miklós	vendéglős	149, 166
Murathy Szilárd	magánzó	112
özv. Mühlich Lajosné	háztulajdonos	288
Nagy Gusztávné	háztulajdonos	95, 111, 113, 117, 122
Kunsch Emilia		
Ney József	borbély	109
özv. Onody Zsigmondné	háztulajdonos	293
Oswald Mihály	szalagáru kereskedő	58
Palatinus Ferenc	kádár	188, 195, 204, 209, 212, 216, 219
Pataky József	fényképész	26
Pincus Éva	kereskedő	42
Popper N.		l. Mauritz Gyula
Preisz József	fakereskedő, gyártulajdonos	114, 135 l. még Luczenbacher
Preisz József és Fischer Ignác	fakereskedők, gyártulajdonosok	168
Prickelmayer Ferdinánd (1)	háztulajdonos	38
Prickelmayer Ferdinánd (2)	cukrász	106
Rajkovics Ferenc és	fényképészek	292
Schmidt Ede		
Rauleitner József	magánzó	43
dr. Reinitz József	orvos	71, 75, 78
Rerrich [Engelbert]	kereskedő	184, 206, 210, 213, 234, 235, 244, 250
Riegler Ignác	gyertya- és szappangyáros	44, 62, 65
Romák András	németszabó	193, 201, 211, 222, 223
Rödíg Lipót és Keresztély	háztulajdonosok	23
Scheinberg		l. Weidinger
Schleisinger János	háztulajdonos	41
Schlesinger Ignác	háztulajdonos	120
Schlick Bernát	németszabó	169
Schmidl Károly	betüöntő	1, 55, 57
Schmidt Ede		l. Rajkovics Ferenc
Schön József	fournier-gyáros	70
Schüller Péter	háztulajdonos	163
Schwarczl János		152

Név	Foglalkozás	Tételszám
Senger Alajos	háztulajdonos	129
Singer Simon		60
Spuller Ferenc	fűszerkereskedő	47
Strausz Salamon	gabonakereskedő (?)	220, 226, 242, 246, 252, 263, 266
Strelisky Náthán	fényképész	50
Strommayer József		170, 177
Szabó József	háztulajdonos	132
Szedlacsek Jakab	háztulajdonos	139
Szeghő József	háztulajdonos	36, 52, 115, 136, 142
Szerencs János	háztulajdonos	51
Szunky Borbála	háztulajdonos	4
Szutter Lénárd	háztulajdonos	138
Tafler Izsák és fia	terménykereskedők	240
Tafler Izsák, Kálmán és Regina	terménykereskedők	227, 232, 278, 285
Tichy József	hentes	294
Tuschek Jakab		54
Tuschek Johanna	háztulajdonos	37
Udvardy János	vendéglős	147
Unger Henrich	ügyvéd	61
Vomberger Mátyás	asztalos	12, 20, 22, 40, 45
Wagner András	háztulajdonos	28
Wahlkampff Károly Henrik	fűszerkereskedő	205, 267
Walter Ferenc	tanár	202, 214
Weidinger [Henrik] és Scheinberg	kézműáru kereskedő	119
Weigerth János	arany-ezüstműves	25, 66
Weiszinger Anna	majoros (?)	282
Wellisch Lipót	épületfa kereskedő	49
Westermayer József	birtokos	3, 11, 15, 16, 19, 30, 64, 79, 82, 84, 88, 90, 92, 96–105
Wodianer Albert	háztulajdonos	7
Wodianer [sz.: Waitzner Júlia]	háztulajdonos, nyomdász felesége	32, 48
Woida Lőrinc	szatócs	134
Woletz Antal és Ágnes	háztulajdonos	91, 93, 224, 229, 256, 280
Záry Károly	mandoletti készítő (cukrász)	6, 13, 14
Cs. kir. hadmérnökség		1. Károly laktanya
Első izr. betegápolási és temetkezési egyesület		1. Kurländer Antal
Első magyar vagongyár rt.		241, 248, 253, 281, 286
Kőszénbánya és téglagyár társulat		289

Pán József leszármazási táblája



Jegyzőkönyvi kivonat

„Pán József ... a főv. szegényápoldába felvétele iránt”

Folyó szám	A félhez intézendő kérdés	A ker. előjáróság által, a fél bemondásai s okmányai alapján szerzett s a valódi állapotot feltüntető adatok
Folyó szám	A félhez intézendő kérdés	A ker. előjáróság által, a fél bemondásai s okmányai alapján szerzett s a valódi állapotot feltüntető adatok
1	Vezetés- és mellékneve	Pán József
2	Születési helye	Prága 1810. július hó 2án
4	Vallása	r. kat.
5	Nős, nőtlen, férjes, hajadon vagy özvegy-e?	özvegy
6	Mi alapon tartja magát helybeli illetőségűnek?	1839 év óta Budapesten tartózkodva és itt építőmesteri, törvényszéki becmesterként adózása folytán
7	Mely község hadjutaléka javára felelt meg hadkötelezettségének?	Katona nem volt hanem az 1848 nemzeti szabadságharcban részt vett önkéntesként
8	Az 1857. évi népszámláláskor hol tartózkodott?	a vizivárosi, a reáliskola körül Frenreisz-féle házban
9	Az 1857. évi népszámlálás óta hol s mely időtől, meddig tartózkodott?	állandóan Budapesten
10	Fizetett-e adót?	igen
11	Foglalkozása	eddig volt törvényszéki becsüs
12	Mióta s miért nem képes magát munka s kereset által fenntartani? Jelenlegi állapotát mi idézte elő?	1881 év január 1seje óta mert becsüsi állása megszűnt
13	Miből tartotta fen ez ideig magát s valjon tovább is nem volna-e képes magát ily módon fenntartani?	becsüsi díjából
14	Egészségi állapota. Munka- s keresetképtelen-e?	agg kora, és lathatási tehetségének csökkenése folytán munka és keresetképtelen
15	Gyermekeinek neve, születési helye és ideje?	nincsenek
16	Hol tartózkodnak önálló gyermekei, mi a foglalkozásuk, miből élnek s nem képesek-e őt eltartani vagy legalább segélyezni?	nincsenek
17	Kiskorú gyermekei hol tartózkodnak, terhére esnek-e, vagy ismerősök, rokonok, esetleg intézetekben vannak-e elhelyezve?	nincsenek
18	A házastárs hol tartózkodik, mi a foglalkozása, miből él, nem képes-e őt eltartani, vagy legalább segélyezni?	nincsen
19	Vagyoni állapota A házastárs s a gyermekek külön vagyonnal nem rendelkeznek-e? Nem élvez-e (esetleg a házastárs vagy a gyermekek) nyugdíjat, segélyt, s mi alapon mennyit?	semmi nincs
20	Hol lakik s milyen lakása van?	I. ker. fehérsas utca 7 sz. a 1 szoba
21	Fizet-e a lakásért s mennyit?	Havi 6 ftot
22	Erkölcsei magaviselete	kifogástalan
23	Okmányai	kinevezési okmányai és bizonyítvány 4 db, 1 db házassági levél, 1 db adókönyv és keresztlel

Violetta G. Hidvégi: Angaben zu Leben und Werk von József Pán

József Pán, eine bedeutende Figur der romantischen Architektur Ungarns, wurde 1810 in Prag geboren. Er studierte in seiner Geburtsstadt und in Wien und ließ sich nach seinen Wanderjahren 1839 in Pest nieder. Zunächst stand er im Dienst der Grafen Károlyi als Gehilfe Henrik Kochs d. Ä., später machte er sich selbstständig. Zuerst erhielt er 1843 in Buda das Baumeisterrecht, dann zwanzig Jahre später – nach Verlagerung des Schwergewichts seiner Aufträge – in Pest. Obwohl er immer mehr Aufträge erhielt, blieb sein Unternehmen kapitalarm, in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre wurden mehrfach Konkursverfahren gegen ihn eingeleitet. Inzwischen verstarben seine Frau, seine Kinder und ein Enkelkind von ihm, schließlich kam er im Jahr 1882 ins hauptstädtische Armenhaus, vier Jahre später ins Bürgerspital, wo er im Jahr 1900 verstarb.

Der Aufsatz bietet eine kurze Übersicht seiner Laufbahn und eine Dokumentensammlung zu seiner Tätigkeit in Pest in den letzten Jahrzehnten seines Schaffens. Die Blütezeit, etwas mehr als ein Jahrzehnt, fiel mit der Tätigkeit der Pester Architekturkommission (Pesti Építő Bizottmány) in den Jahren zwischen 1861 und 1873 zusammen. An seinen romantischen Gebäudeentwürfen sind um diese Zeit seine eigenartigen barockhaften Zierelemente immer deutlicher zu erkennen.

Die Dokumentensammlung bringt die Dokumente in der Reihenfolge der Numerierung der Baubehörden (Pesti Építő Bizottmány, Budapesti Mérnöki Hivatal [Budapester Architektenbüro]) mit folgenden Angaben: Name des Auftraggebers, zeitgenössische und heutige topographische Angaben, Art des Baues, Typ des Dokumentes (Schriftstück, Entwurf), all das wird mit dem Namenregister der Auftraggeber abgeschlossen.

KÉT MŰVÉSZLEVÉL AMERIKÁBÓL. HONTI NÁNDOR ÉS SCHÖNBAUER HENRIK LEVELE BECK Ö. FÜLÖPHÖZ

(Közli: Kontha Sándor)

Az amerikai magyarság történetéről hatalmas tényanyagot felölelő, gondolatgazdag összefoglalás jelent meg a közelmúltban. Ennek bevezetésében, a forrásokról szólván megjegyzi a szerző: „Anyaggyűjtésem kiterjedt a hazaküldött levelekre is. Sajnos eddig ilyeneket a vizsgált időszakról – csak elvétve sikerült találni.”¹ A megjegyzés feltétlenül biztatásként fogható fel az alábbi két levél közzétételére. Annál is inkább, mivel mind a levelek íróit, mind a címzettet tekintve különleges jelentőségűek, tartalmilag pedig messze túlmennek a privát jellegű közléseken, élesebb megvilágításba helyezve egy speciális terület, a képzőművészet helyzetét, az Egyesült Államokban élő magyar festők és szobrászok sorsát, lehetőségeit a húszas évek elején. Az 1919 utáni művész emigráció történetének feltárásában egyébként éppen itt mutatkoznak ma a legnagyobb hiányosságok. Viszonylag sokkal jobban (persze korántsem eléggé) ismerjük például a Bécs – Berlin – Párizs – Moszkva vonzásába került, több-kevesebb ideig ezen városok valamelyikében letelepült művészek életútját és tevékenységét. Érthető ez már csak azért is, mivel az ő kapcsolatuk így vagy úgy, időlegesen vagy tartósan, de többnyire fennmaradt a hazai művészeti élettel. Távolról sem elegendő, de valamivel mégiscsak több a lehetőség a rájuk vonatkozó kutatások végzésére is. Mindez – úgy gondolom – növeli e két levél jelentőségét.

A címzett mindkét esetben Beck Ö. Fülöp.² A szobrász sokféle módon próbált kapcsolatot teremteni a nemzetközi éremkereskedelemmel, s e levelek többek között ezt is dokumentálják. Az első levél írója Honti Nándor, aki négykötetes Művészeti Lexikonunk adatai szerint Budapesten született 1878-ban, meghalt New York-ban, 1935 után. Festő és grafikus volt. Előbb Münchenben, utána Nagyváradon, majd a párizsi Julian Akadémián tanult. 1903–1906 között járt illetve dolgozott először Amerikában, onnan hazatérve Budapesten az *Ujság* című lap rajzolója volt. Véglegesen az első világháború után telepedett le az Egyesült Államokban. Itteni tevékenységéről már maga a levél számol be:

New York Nov 4. – 22

Kedves Beck Ö. Fülöp;

Oct. 23 ikai levelét kaptam és mellékelve küldök néhány czimet, a nélkül, hogy tudnám, vajjon ezek érdeklődnek-e modern plaque-ek iránt. Lehet, hogy csak régi pénzekkel kereskednek, s amint láthatja leg többje bélyegkereskedő. Ez utóbbiból több van itt, mint a régi éremkereskedőkből.

Nem tudtam az ismert műkereskedő czégek közül találni olyat, a ki érdeklődik plakettek iránt. Némely auctió ház mint az „Anderson-Galleries”, közrebocsájtott plaketteket, de azok akkor egy magánember szőnyegeivel, butoraival és képeivel kerültek eladásra egy kis vitrine-ben, miniatűrökkel együtt.

Remélem a küldött czimek között talál olyat, a melyikkel összekötetésbe juthat.

Hogy felőlem hallott, az csak úgy érthető, hogy hozzám tartozókkal találkozott. Óvakodom haza hivatalosan (ujságokban) beszámolni az itteni munkásságomról, mivel az utóbbi két év alatt annyi minden állt hazánkfairól a lapokban, a mely hírek nem csak, hogy tulzottak voltak, hanem kivétel nélkül minden alapot nélkülöztek. Az itteni viszonyokat ismerő előtt mulatságosak a lapokban közölt „Magyar Művész Sikere Amerikában”, de mindenesetre nagy elégtétel lehet az érdekeltek részére, ha már itt el nem érnek semmit, kiélik a sikereiket az otthoni lapokban.

Itt Európai mértékkel mért sikere Halminak³ és Pogány Willynek⁴ van. Halmi, akit a felesége nagyszerűen adminisztrál, teljesen azt csinálja, a mit az itteni megbízói (nem magas) művészi ízlése megkíván. Pogány Willy ugyanígy (Sarkady managementje alatt). Minden más művész magyar körökben éri el sikereit, amelyek korlátozottak (a magyar-amerikai negyeden belül). Minden amerikai piktör, grafikus és szobrász itt csak egy módon boldogulhat: Ha lekötik szerződésileg. Pikturára műkereskedők, illusztrációra Syndikátus. Szükségtelen megjegyezmem, hogy én mint nem idegen jöttem ide, hanem mint régi bennszülött mindjárt Syndikátus által lettem lefoglalva (a mi különben is minden piktör álma itt). Ezt olyanképpen

magyarázhatom meg, hogy ha példának hozom az otthon föllépő zeneművészeket a kiket pl. a Harmónia, vagy Bárd⁵ szerződött, s aztán gondoskodik, hogy kellő reklámja és kellő alkalmja legyen a működésre.

En egy eredeti nőtipust kreáltam a mi a mai amerikai lánynak az idealizált képmása (A Gibson-girl tipust a háboru megölte). Erre kötött le a Syndikátus évenként megújuló szerződéssel, s novellákat illusztráló (száznál több lapot szolgál az Egyesült Államok területén). A Syndikátus érdeke, hogy minél nagyobb reklámot csináljon nekem, s így az áraitat külső megbízóimnál módomban van állandóan emelni. A szerződés csak egyet köt ki, hogy hasonló czélra (novella) más lapok részére ne dolgozzam. Mindenben szabad vagyok, s portrait-festést, plakátraajzolást, s minden a mi műtermembe kerül, (a Syndikátus reklámja révén) azt csinálhatom, s a Syndikátus még csak százalékot se igényel.

Itt ugyanis a lapoknak (heti és napilapok) vannak szerződöttetett rajzolói a folyó napi hírvonat kezelésére, de Irodalmi Szórákkoztató rovatait Syndikátusok utján látja el.

Vasárnaponként közölnek kívülálló művészektől és íróktól közleményeket, de azok rosszul fizetett dolgok arra való hivatkozással, hogy a reklám az illető részére megéri a közlést.

Egyebekben nem sokat tudok az itteni magyarokról. Boross Jenővel közlekedem, a ki olvas magyar lapokat (ittenieket és otthoniakat), s néha tőle értesülök egyről-másról. A minap érkezett Európából és rajongva beszél a kellemesen töltött időről, a melyet itt ötször annyi dollárral sem tudott volna megszerezni.

A sok levél közül, a melyet Pestről hírlapíróktól, művészektől kapok, az Öné volt az első, a melyben nem jöttek lehetetlen és fantasztikus kéréssel, s ezt méltánylandó, azt hiszem nem veszi rossz néven, hogy szerény kérésének teljesítésén kívül egyet-mást az itteni viszonyokról is irtam, ha ugyan ezeket már Márk révén nem ismerné.

Kérem, adja át Louisnak üdvözetemet, ha a „Fészek”-ben látja Tolnay Ákost üdvözölje melegen a részemről.

Üdvözli hive

Honti Nándor

145 West 45th — Str.

A másik levél írója Schönbauer Henrik. Indulására és korai munkásságára vonatkozóan több forrásra támaszkodhatunk, 1930 utáni tevékenységéről azonban úgyszólván semmit nem tudunk.⁶

Schönbauer 1894-ben született Kőszegen. A művészpályán való elindulásában fontos szerepe volt a nála tizenhárom esztendővel idősebb rumi Rajki Istvánnal történt megismerkedésének. Művészete később bizonyos rokonságot is mutat Rajki szobrászatával. Münchenben a Gewerbeschule-n, a Hildebrand tanítvány prof. Killer irányításával kezdte meg rendszeres tanulmányait 1913-ban, majd 1914 májusától az Akadémián folytatta Balthasar Schmitt-nél, aki egyebek között Sámuel Kornélnak és Csikász Imrénnek is mestere volt. A háború idején három évet katonai szolgálatban töltött. Hazatérve iratkozott be a Képzőművészeti Főiskolára, ahol Stróbl Alajos és Beck Ö. Fülöp tanítványa lett. Az ő emlékezeiseiből érdemes idézni a fiatal művészre vonatkozó sorokat:

„Schönbauer H. talán két évig dolgozott a müncheni akadémián azután bevonult katonának. Fájdalmasan beszélt el nekem, hogy amióta eljött a mesteriskolára, mindig olyat követeltek tőle, amihez nem volt kedve. Abból, amit szeretett volna, semmit nem tudott létrehozni. Egy silány faunfejen babrált, amikor először láttam. Rajzaiban azonban ritka temperamentum ígérkezett. Biztatásomra csakhamar megkapó kifejező erővel bujtak elő újabb és újabb szobor elképzelései. És ezután egymás után jöttek, sorozatosan, a rövid két-három hónapban pompásnál pompásabb és egyre érettebb szobortervek. Egy-két év után, amikor kollektív kiállításra mutatkozott be, hozzáértők előtt komoly sikert ért el, és ha nyomorúságos évek után el nem távozik Amerikába, ma szobrászaink első sorában állna.”⁷

Elek Artur 1924-es, Ars Una-beli cikkében hasonlóan magasra értékelte az ifjú szobrász teljesítményét: „Hatalmas szobrásztemperamentum”, „monumentális tehetség”, „nagyra nőtt és nagyra hivatott művész” — olvashatjuk róla egyebek között. Az Ujság 1930. január 17-i számában pedig így fogalmazott: „S ez a nagyszabású — meggyőződésünk szerint az eddig élt magyar szobrászi tehetségek legnagyobbika — Amerikában él és szegény Magyarországra nézve talán már elveszett.”

Műveit sajnos egyelőre csak reprodukciók alapján ismerjük. Magyar közgyűjteményben jelenlegi ismereteink szerint csupán egy mű található, az 1932-es dátumú, egyoldalas önarckép plakett a Magyar Nemzeti Múzeumban. Ez a Gáty gyűjteményből került ide.

A reprodukciók alapján formálható ítélet szerint a korai művek valóban nagy reményekre jogosítottak. Rendkívüli összefogottság, hatalmas erő, magabiztos fogalmazás jellemzi a szilárd konstrukciójú portrékat

és a témájukban is az erőt hangsúlyozó figurákat. A rokonság a korai Beck Ö. Fülöp szobrokkal letagadhatatlan, az önálló egyéniség ugyanakkor félreérthetetlenül megmutatkozik bennük. Egyik-másik szobra mintha későbbi törekvések, teljesítmények kiindulópontja is lenne. Az 1920-as kalapos férfifej például meglepően emlékeztet Mészáros László kirgiziai bányászfejére. Az 1919-es Kőgörgető pedig Bokros Birman Dezső Aszfaltozóját idézi emlékezetünkbe.

Az Egyesült Államokban készült műveken fokozatos, de egyre szembetűnőbb változások figyelhetők meg. A témavilág kezdetben a korábbihoz hasonló. Csupa Herkules küzd, gyürkőzik a lendületes, mégis jól megépített kompozíciókon. A dekorativitás azonban egyre nagyobb teret kér. Az erőteljes stilizálás egyre manírosabb megoldások irányába fordul. A mind több nőalak és anya gyermekével kompozíció mellett továbbra is kedvelt témája marad a szobrásznak a munkás- és munkaábrázolás, a lendület azonban alábbhagy. Dekoratív állóképeken láthatunk aratólányt, vízholdó fiút, ásójára támaszkodó, pihenő férfit stb. Alakjait felöltözteti. A sok korábbi Herkulesből megannyi Pinocchio lesz.

1923. január 28. – február 11. között a Belvedere-ben volt kiállítása Budapesten, Jándi Dáviddal közösen. Még ebben az esztendőben indult el Amerikába, ahonnan az alábbi levelet írta Beck Ö. Fülöphöz. (A levelet – mint az előbbi is – eredeti helyesírással, betűhíven közöljük.)

Wyomissing 1923. Dec. 17.

Kedves Mester!

Hosszu hallgatás után még csak most keresem fel soraimmal. Hallgatásom legfőbb oka, hogy szerettem volna egyik-másik rámbizott kérését elintézve Mestert tudatni.

Viharos tengeri utazás után szerencsésen megérkeztem New-Yorkba, ahonnan Waschingtonba utaztam. Itt Waschingtonban mintáztam egy jó mellszobrot csekély pénzért. Waschingtonban 6–7 hetet töltöttem el, megnéztem a művészeti Muzeumát, amely nem sokat mond. Nagyon jelentős a természettudományi, néprajzi muzeuma, ahol a régi Mexiko, Juhatán letűnt kulturáját lehet látni. Művészi élet Waschingtonban nagyon kevés van. Ami Amerikában a művészi élet terén számba jöhet, az New-York, Philadelphia, Szt. Louis, San Francisco, New-Orleans és esetleg Los Angeles Californiában. Waschingtonból New-Yorkba mentem, ahol az általános benyomások és a hétköznapi foglalkozásom miatt a legdeprimáltabb lelki hangulatban tengődtem vagy öt hetet. Az ottmaradásomat a betegségem szakította meg és jelenleg Wyomissingben (4 óra gyorsal New-Yorktól) időzőm bátyámnál. New-Yorki tartózkodásom alatt három izben jártam Alex Kontánál,⁸ akit harmadszori keresésemkor ott találtam az irodájában. (Exchange Place 20. sz. 1303. szoba és 13. em.) Szombat Délben volt, amikor beszéltem vele és nagyon kért, hogy fáradjak el hozzá egy pár nap mulva, mert vasárnap elutazik és rengeteg elintézni valója van. Nagyon szívélyesen, barátságosan fogadott A. Konta. Ujból felkeresnem lehetetlen volt, mert lázas beteg lettem és bátyám sürgönyre elhagytam New-Yorkot, hogy kipihenhessem magam. Azonban mihelyt alkalmam lesz újra New-Yorkba jutni, úgy fölkeresem újra Kontát az irodájában. Lakását nem tudom és nem tudom megtudni amennyiben a rendőrségnél nincsenek lakásbejelentő hivatalok, sem címtudakozó.

Jártam több magyar festőnél, Pogány Vilmosnál, Halmi Arthurnál, akik azt mondták, hogy szobrok (ma élő szobrásztól) plaketokat a műkereskedők nem igen vesznek, hanem antikokat. Egy pár műkereskedőnél kínáltam megvételre Mester plaketjeit, de eredménytelenül. Leginkább antik, vagy hamisított antikot, festményeket ujakat, és régieket lehet több műkereskedőnél látni. Az antik butor stb. hamisítása itt nagyban járja és el is adják. Az amerikai gazdagok legelsősorban szeretik vásárolni az antik dolgokat. Van olyan műkereskedő, akik a kubista egyes expressionista képeit, szobrait Párizsból, Berlinből hozatja és itt esetleg kuriózumként el tudja adni. Legnagyobb része a vásárlóknak ellene vannak a legcsekélyebb modernségnek is. Azonban kezd tért hódítani. Sokan jönnek át Párizsból, Berlinből, általában Európából művészek. Egy héttel mielőtt eljöttem New-Yorkból jött Archipenko orosz sz. Párizsból. Szerettem volna felkeresni, de betegségem miatt elhalasztódott. Jártam egy Killényi⁹ nevű magyar plaketistánál aki ismeri Mester dolgait és emlékezett, hogy Gyulai Pál plaketje itt van az egyik amerikai Muzeumban. A jelenlegi három plaketot ő az itteni közönségnek, ahol el tudná adni tul modernnek tartja és nem tudtam általa eladni a plaketokat. Igyekszem azonban máshol, esetleg bátyám ismeretsége körében eladni.

Az egész amerikai művészete nem jó benyomást tett rám. Ugy mind minden, ugy a művészet is magán hordja súlyos teherként a szellemtelen kapitalizmust, a közönség ostoba véleményeit. Pénz, bőség van itt sok, de a pénzért meg kell izzadni. Annyi vagyonos pénzkirály sehol a világon nincs, mint itt, de 90 % ki-zárólagos üzletember, akik komoly művészetre pénzt nem igen adnak. Legalább élő művész munkáira. Privát képtár van sok (Morgan, Rockefeller, Carnegie, Harriman stb.) de ezek csak régi, antik mesterek munkáit gyűjtik (Rembrandt, Tintoretto, Goya, Greco, Puvis de Chavannes stb.). A hivatalos kiállító társulat Assotiation of Art kiállításai krbl. olyanok sok esetben gyengébben jóval, mint a Műcsarnokban Zala

és társai által rendezett tavalyi kiállításai. Modern dolgokkal lehet (természetesen egy kis pénzzel) kiállításokat privát vállalatoknál rendezni, ahol zajos erkölcsi sikert érhet el valaki, de eladni nem igen ad el. Lassan-lassan keresztül dereng azonban a szellemiség ezen a gép országban, de legalább jó egy pár száz és száz évvel hátrább van mint Európa. A technikai vívmányai óriási tért öltenek itt. Természetesen az eszmék jó része Európai bevándorlótól vagy Európából jönnek. New-York egyes nyilvános muzeumaiban nagyon sok szép régi és új dolgokat lehet látni. Láttam itt Kongó néger plasztikát, ázsiai és a régi mexiko teljes művészetét.

Jelenleg bátyámnál csinálók és csináltam kisebb szobrokat melyeket bővebb ismerettségem alkalmával mégis elfogok talán tudni adni. Ugyszintén dolgozom egy pályázaton mely James Buchanan, volt Lincoln előtti elnököt ábrázolja. Szándékom az, hogy pénzhez jussak, és elmehessek Párizsba vagy Berlinbe vagy haza Budapestre. Iszonyu nehéz itt a kezdet és az itteni életet megszokni, mikor az embernek egy eléggé megállapodott nézete, fölfogása és utja van. Sok keserűségen, viszontagságon mentem keresztül, annak dacára, hogy itt bátyám és sógorom van. Amerikát megszokni sohasem tudnám, mégha a nyelv teljes ismeretése és minden anyagi is megvolna. Technikai embernek, gyári munkásnak és egyéb embernek és a művészettel örök időkre megalkuvó embernek jó. Én azonban egy magasabb cél elérése végett jöttem át, hogy pénzhez jussak. Egészségem helyreállt és némileg megnyugodtam. Tanulom szorgalmasan az angol nyelvet, mely eléggé nehezemre esik.

Mester rám bízott kérését elfogom intézni. Odahaza bizonyára óriási drágaság lehet és nehéz életviszonyok. Kívánok Mesternek és b. családjának egy kellemes újévet. Maradok sokszori szívélyes üdvözléssel

Schönbauer

H. Schönbauer Wyomissing Pa
P.o. Box 232. U.S. Amerika

JEGYZETEK

1. PUSKÁS J.: Kivándorló magyarok az Egyesült Államokban 1880–1940. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982. 18.

2. Beck Ö. Fülöp gazdag írásos hagyatékát a művész leánya, Beck Judit őrzi. Két levelünk is az ő tulajdonában van.

3. Halmi Artur (1866. Budapest – 1939, New York) festő. Budapesten és Bécsben tanult. 1910 óta élt az Egyesült Államokban. Főleg női és gyermek arcképeket festett. – Lenkei Zsigmond: Ez Amerika! (Budapest, 1929) című könyvében (31.) többek között ezeket írja: „Előbb Márk Lajos volt, majd Halmi Artur lett az amerikai szociális legnevesebb és legkapósabb portaitistája, akik köztársasági elnökök feleségeit, a Gouldokat, Vanderbilteket, Schwabok családtagjait festik. Elismert és népszerű festőművészek kint Raskó Aurél, Kóber Leó, Honti Nándor, Linek Lajos, Haáz Miklós és Amerika a magáénak vallja Pogány Villyt, aki a legnagyobb színházak díszlettervezője, a Kandel fivérek stb.”

4. Pogány (Vilmos) Willy (Szeged, 1882. aug. 24 – New York, 1956. máj. 7.) Budapesten a Mintarajiskolában tanult, majd Párizsban képezte tovább magát. Londonban könyveket illusztrált. 1914 óta élt New Yorkban. Egyebek között a Metropolitan díszlettervezője volt. Falképeket festett a New York-i népszínházba és a niagarai erőművek előcsarnokába. Nagy díszítőművészeti vállalatot alapított. Szállodatervei is nevezetesekek.

5. Bárd Ferenc és Fia, 1893-ban alapított Zene-műkiadó cég.

6. A négykötetes Művészeti Lexikonban (Akadémiai Kiadó, 1966) nem szerepel a neve. Az Éber László és Gombosi György szerkesztette 1935-ös lexikonban azonban még számontartották. Ezt írták róla egyebek között: „Archaikusan stilizáló, masszív formákkal dolgozó, dinamikai hatásokra törekvő szobrász.” Magyar nyelven az egyetlen igazán értékelő írás Elek Artur tollából jelent meg az

Ars Una I – 1923–1924-es számában (47–52., képekkel). 1927. február 28. – március 12. között a New York-i New Gallery-ben rendezett, 23 művet bemutató kiállítás kétlapos katalógusában idézet olvashatunk ebből a cikkből, valamint (dátum nélkül) a Revue et du Beau-ból. A Galerie J. Casper cégnél, Berlinben rendezett kiállítás dátuma ismeretlen, feltehetően azonban az előbbi után került rá sor. A kiállítás meghívója rövid életrajzi összefoglalást közöl és 16 művet sorol fel. 1929-ben adták ki német nyelven Dr. Otto Brattskoven: Henry Schonbauer című könyvecskéjét. Ez a kötet nyolc oldalnyi szöveget és 24 képet tartalmaz. Kiadja J. J. Ottens-Verlag, Berlin-Frohnau. A kötetből egy példány a Magyar Nemzeti Galéria könyvtárában van, benne ez a dedikáció olvasható: „Elek Arthur Urnak Szívélyes Szeretettel Henry Schonbauer New-York City 1930 jun. 12.” Ismereteink szerint a legutolsó közlés Schönbaueréről a Magyar Album c. kiadvány 62. oldalán olvasható (Szerk. Incze Sándor. American Hungarian Studies Foundation, Elmhurst, Illinois, U.S.A. 1956): „Schönbauer Henrik. Kőszegen (Vas m.) 1900-ban született. 1926 óta Amerikában él, ahol a legfontosabb műzeumokban vannak szobrai.”

7. Rippl Rónai József emlékezései – Beck Ö. Fülöp emlékezései, Szépirodalmi Kiadó, 1957. 329.

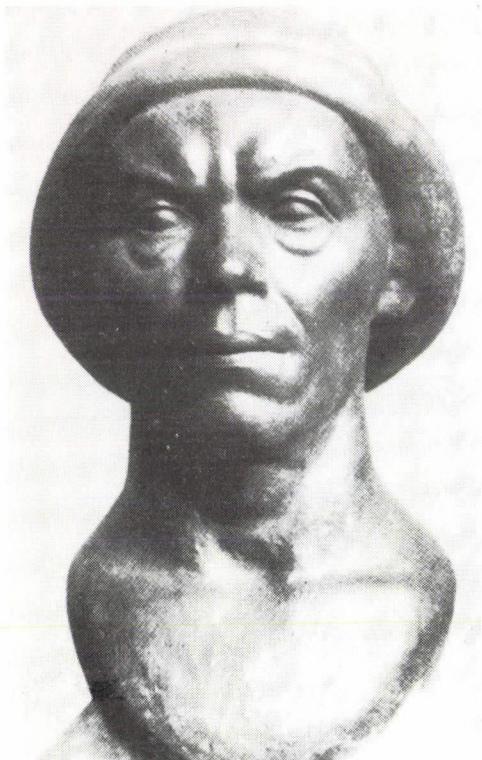
8. Konta, Alexander Budapesten született 1862. május 11-én. 1887-ben vándorolt ki Amerikába. New Yorkban halt meg 1933. április 27-én. (Az adatok a „Who was who in America 1897–1942” c. 1943-as kiadványban találhatóak.) Lenkei Zsigmond i. m. (L. 3. sz. jegyzet) 29.: „Jelenleg a kegyelmi tanács tagja Konta Sándor, aki a legelőkelőbb bírák egyike és mint újságíró kezdte Budapesten pályáját.” Kovács Ernő dr.: Utazásom Apponyi Albert gróffal Amerikában (Losonc, 1911) című könyvének 25–26. oldalán két rövid fejezet található a következő címmel: „Konta Sándor déli ebédje”, illetve „Mibe került az ebéd”. A szövegből



83. Schönbauer Henrik: Kőgörgető (kő), 1919. Ismeretlen helyen



84. Schönbauer Henrik: Pihenő nő (Síremlék terv), é.n. Ismeretlen helyen



85. Schönbauer Henrik: Férfifej (bronz), 1922.
Ismeretlen helyen



86. Schönbauer Henrik: Rabszolga (bronz), 1922.
Ismeretlen helyen



87. Schönbauer Henrik: Aratómunkás, 1928.
Ismeretlen helyen

kiderül, hogy a Manhattan-klub nagytermében rendezett ebédre hetvenen voltak meghíva, s hogy „az ebéd 2150 dollárba, tehát cca 11000 koronába került.” Károlyi Mihály levelezése I. 1905–1920. Akadémiai Kiadó (Szerk. Litván György) c. kötetben ugyancsak több hivatkozás és dokumentum található. Idézet a Pesti Napló 1914. ápr. 7-i számából (83. o.): „... Egyesületek zászlókkal, zenével vonultak ki, és a kikötőben a New York-i magyarok várták Károlyit. Délben Konta Sándor, New Yorkban élő kiváló honfitársunk ebédet adott száznál több előkelő amerikai részvételével ...” A 136. számú levelet Károlyi Konta Sándornak írta (Budapest, 1915. szeptember 9.). Részlet a levélből: „...

ismételten ki akarom fejezni meleg köszönetemet és hálámat kedves Konta urnak az amerikai körutam előkészítése és egész ottani tartózkodásom alatt kifejtett sok szívessege, meleg támogatása és fáradhatatlan tevékenysége és személyem iránti baráti figyelméért, mik oly nagy mértékben járultak hozzá a magunk elé kitűzött hazafias cél eddigi sikerének eléréséhez, s amik a teljes siker iránti reményünket csakis fokozhatják. ...”

9. Kilényi Gyula (Arad, 1893–1959) szobrász és éremművész. Az Iparművészeti Iskolában tanult. 1906-tól Németországban dolgozott, majd kivándorolt Buenos Aires-be. 1919-től New Yorkban élt.

Zwei Künstlerbriefe aus Amerika: Nándor Honti und Henrik Schönbauer an Fülöp Beck Ö.
(Herausgegeben von Sándor Kontha)

Nach Ende des ersten Weltkrieges suchten wegen der schwierigen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umstände viele ungarische Künstler bessere Lebens- und Schaffungsmöglichkeiten im Ausland, unter anderen in den Vereinigten Staaten. Die beiden hier abgedruckten Briefe wurden im Jahr 1922 ebenfalls aus den USA datiert. Der Maler Nándor Honti (1878-nach 1935) und der Bildhauer Henrik Schönbauer (Henry Schonbauer, 1894–?) richteten je einen Brief an den namhaften ungarischen Bildhauer. Fülöp Beck Ö. in Budapest. Sie berichten über ihre persönlichen Lebensumstände und über das Kunstleben in New York, über die Möglichkeiten des Fortkommens und über künstlerische Bestrebungen. Nach den bekannten Werken und Tatsachen zu urteilen wäre es eine wichtige Aufgabe der Forschung, vor allem das Schaffen Schönbauers in Amerika zu untersuchen und zu veröffentlichen.

Láncz Sándor:

GADÁNYI JENŐ NAPLÓJÁRÓL

„... a festő a festészettől tanuljon és a természettől inspirálódjék ...”

Gadányi Jenő

1985-ben került sor Esztergomban Gadányi Jenő emlékkiállítására, halálának 25. évfordulója alkalmából. Ez az esemény szolgáltatott alkalmat arra, hogy leánya felajánlja kiadatlan Naplójának gépirásos másolatát a Művészettörténeti Kutató Csoport számára. A Napló ugyanis kézírással készült – eredetije az örökös birtokában van – s azt Gadányi felesége gépelte le.

Gadányi Jenő munkássága mind a mai napig feldolgozatlan. Kiállításairól ugyan rendszeresen jelentek meg méltatások, összefoglaló tanulmányt azonban csupán Körner Éva közölt róla a Művészettörténeti Értesítőben, illetve az Actában.¹ Több ízben rendeztek emlékkiállítást műveiből: 1967-ben a Magyar Nemzeti Galériában, 1973-ban a Miskolci Galériában, 1975-ben az István király Múzeumban, majd pedig 1978-ban Esztergomban abból az alkalomból, hogy 62 festménye és 53 grafikája a Balassa Bálint Múzeumba került.

A róla megjelent írások megegyeznek abban, hogy kísérletező művész volt. Ennek háttérét Kállai Ernő így vázolta fel: „... Szöges ellentétben a naturalizmus ... langyos ismételtetésével, modern művésztünk említett, földszerű víziói esetében részben egy absztrakt képépítési törvény szélsőségesen kihegyezett vonásaival találkozunk. Fiatal művészeink sötét, a földszellem jegyében fogant látomások romantikus felidézésére használják fel a kubisták – mindenekelőtt Braque és Picasso – által feltárt rétegzettségét, azokat az új, elsődlegesen *festői* lehetőségeket, hogy a képfelületnek szilárd, anyagban rögzített plaszticitást kölcsönözzenek.”² Ugyancsak Kállai beszél az „Öt festő, egy szobrász” kiállításá kapcsán arról, hogy a „... példaként világító nyugat-európai, főként francia fejlődéssel összhangban ... minden olyan törekvés, ami modern művészetünkben igazi és jövőbe mutató érték, a képi forma konstruktív és vizionárius elmélyülésének útját követte”, szemben a Szinyei Merse és Ferenczy-féle naturalizmussal, valamint a római iskola akadémistáival és manieristáival; műveik „... azon a modern művészi felismerésen alapulnak, hogy a képfelület és a szobortömeg mindenekelőtt magáértvalóan zárt és élő organizmus, a szerkezet, arány és ritmika önálló törvényeivel ... a képépítés törvénye: nem az érzéki látszat, hanem a lelki kifejezés, a látomás a döntő.”³ Gadányiról pedig azt írja, hogy Barcsay, Domanovszky és az ő festményeiben „alkotja a legmélyebb egységet a látomás a képfelület konstruktív tagozódásával” s ő „rendelkezik valamennyiük közül a legszelebb és legsokoldalúbb, ugyanakkor a legtisztábban szellemivé vált festői skálával.”⁴

Ennek a kívülről látott művészi magatartásnak, fejlődésnek belső állomásait rajzolja fel a Napló. Nincs mód itt arra, hogy az egész Naplót közöljük – igyekeztem a válogatott részletekben elsősorban a művész nézeteiről számot adni, vívódásai során kifejeződött állásfoglalásait bemutatni.

Gadányi Jenő 1937. III. 27-én írt levelében hozzászólt a „Magyarország” című napilaphasábjain folyó „skatulyavításhoz” (a funkionalista építészetről), s ott így írt: „Amennyire igényessé tehet egy művészt a természetben élés: varázslatos hatása végzetes lehet, ha nem érti meg a művészet és természet „ellentétes” viszonyát. Aki ezt az igazságot nem ismeri fel, nem képes ellentállni vonzásának és szolgai másolójává kényszerül.” Másutt leírja önnön művészi fejlődését, hogyan fordult a korai évek irodalmi érdeklődésétől a Nyolcak, elsősorban Kernstok hatására a festészet felé, s hogy alakult ki „keserves belső harcok hosszú éveit” után meggyőződése, amikor már tudta, mit kell tennie, de „kínlódott, gyötrődött – a problémák sokaságával küzdődött, hogy szellemi magatartását ki tudja fejezni”. Mint írja: „Az alkotó művész a kompozíción keresztül határozza meg igényességét. Kizáróan azt a képet nevezik műalkotásnak, melynek minden részén horizontálisan és vertikálisan jelen van a kompozíciót meghatározó élő ereje. Tömören: a művész szellemi magatartása. A kompozíció szerves része a konstrukció, a kép formai és színbeli szerkezete. A ritmus a kép lélegzete. Mindezeket a fontos elemeket át kell itatni a festőiség izgalmával.”

A Napló tartalmazza – a rövid megjegyzések sorában leszűrődő nézeteken kívül – Gadányinak 1935 márciusában kifejtett esztétikai nézeteit. Ez a „Gondolatok a művészetről” címen egybegyűjtött rövid tanulmány abból indul ki, hogy a művészet állandóan változik, ahogy a társadalom és az ember korok

szerint más és más: úgy a művészet is dialektikus a társadalom törvényeivel egyezően. Az új utakon járó művészeknek pedig nem csupán az anyagiakért, de meggyőződésért, új hitvallásért is heroikus küzdelmet kell vívnia. Mégis vannak, akik harcolnak érte a reakció nyomása ellenére is. A megszülető új azonban nem külsőséges vonásokkal bíró nemzeti művészet lesz; ennél több, egyetemesebb, de hordozza a nemzeti vonásokat: a dolgok mögé kerülő nemzeti vonások alakulnak. Ezzel Gadányi Bartókhhoz hasonló nézeteket vallott az új magyar művészet jellegéről.

A továbbiakban Gadányi arról vall, hogy ha a lényeghez akarunk jutni, a dolgok szintézisét kell adni, és ezen a ponton kapcsolódik a művészetbe az absztrakt forma. Korszerű stílusra van szükség: ennek kialakításához kísérleti művészet kívánatos. Ez alatt azonban nem próbálgatásokat ért, hanem olyan művészetet, melyet egységes, céltudatos, konstruktív világszemlélet egyensúlyoz. Csak a kvalitás minőségét ismeri el – a szép és nem szép fogalma kereszteződik és új alakban realizálódik. Konklúziója pedig az, hogy az alkotás kritériuma a probléma (ma azt mondanók, hogy az eszmei mondanivaló), mert a reprodukálás kora végleg lejárt, a szellem követeli jogait.

Szinte természetes, hogy Gadányit is megihlette a freudizmus, mely a két világháború között széleskörűen hatott a magyar értelmiség bizonyos csoportjaira. Hermann István írja, hogy „a liberalizmus ideológiájának ... típusaként kell megemlítenünk a magyarországi freudizmust.”⁵ A magyar pszichoanalízis olyan kiváló képviselőket mutatott fel, mint Ferenczi Sándor, Szondy Lipót, Hermann Imre; a mélylélektani iskola befolyásolta József Attilát, valamint Róheim Gézának, a kiváló etnográfusnak a munkásságát. A freudizmus baloldali irányban fejtette ki hatását, s azért, hogy „a pszichoanalízis az ént támogatja a maga módszereivel ... szembehelyezkedik mindenekelőtt és gyakorlatilag azokkal az ösztöntörkvésekkel, melyeknek diadalát ideológiailag a fasizmus hirdette meg.”⁶

Gadányit az alkotáslélektan kérdései izgatják, a művészi teljesítmény létrehozásának mechanizmusa. Úgy tűnik, csupán saját tapasztalataira támaszkodik ebben – a pszichológiai szakirodalommal Freudon túlmenően nem igen foglalkozott – s abból indul ki, hogy „a műalkotások a művész tudatalatti vágyainak képzeletbeli kielégülései”. Ennek a tételnek boncolgatása közben vizsgálja, hogy is jön létre a műalkotás. Különválasztja a tudati, a tudatalatti és az ösztönös tényezőket: ezek hatnak egymásra, mondja. A tudatalattiból szivárog az ösztön, de „nem adja át a teljes készletet”, a tudat pedig kritikailag szublimál. A sürített élményt a vágy hozza az ösztön felszínére. Bevezeti a probléma fogalmát – ez alatt az eszmei mondanivalót érti, tehát a művészi tartalomnak a témával egységet alkotó összetevőjét – mely döntő szerepet játszik a mű megszületésében. Vizsgálja a tehetség fogalmát: tagadja, hogy ez a születésből eredő csoda lenne, így bizonyos fókig tagadja a szubjektív jelenlétét a tehetség meglétében, amikor kritériumnak csak a felvevőképeséget ismeri el, s ez a képesség – szerinte – majdnem minden emberben meglehetne, de az iskola és a nevelés elfojtja. Így nem ismeri el, hogy a mű létrejöttének alapvető eleme az alkotótehetség megléte, a művész gazdag képzelet-gondolat-érzelemléte, s a művész az alkotásban önnön szubjektivitását tárgyasítja el. Ugyanakkor ő is vallja, amit John P. Guilford mond az alkotóképeségről, nevezetesen, a problémák megválasztásának, az elemzésnek, a szintetizálásnak és a gondolati objektumok újradefiniálásának vagy átszervezésének kérdései a jellemzők erre a képességre.⁷

A művészi alkotás egyik sarkkérdése a valósággal való kapcsolat. A művészetszociológia azt vallja, hogy a művészi tehetség főként az élet eleven, érzéketes tényei irányában kifinomodott megfigyelő- és emlékezőképességével, a valóság egészében való megragadásával tűnik ki. Gadányi is ezt vallja, ha másként is fogalmaz: azt mondja, hogy a tehetség „... olyan érzékeny pszichológiai és szellemi konstrukció, mely minden külső fizikai és belső pszichikai történésekre, érzésekre rezonál.” (az én kiemelésem). S ennek kapcsán tér vissza ismét a lényegre: művész az, aki „... mondanivalóját maradéktalanul ki tudja fejezni.”

Nem marad meg az elmélet síkján: részletesen le is írja, hogyan jön létre egy műalkotás. Ennek során művészetét szempontjából igen lényeges, ahogy a motívumról vall: nem a csendélet érdekel – mondja – hanem az az erő, mely a tárgyak mögött (feszül) és a tárgyak egymáshoz való viszonyt alkot. Többször visszatér nála a rajz, a rajzolás fontosságáról szóló megállapítás: mind saját művészetében, mind a pedagógiában alapvetőnek tartja. Ez merőben eltér a Gresham-csoportban tömörült posztimpresszionista művészek művészet-felfogásától. A művészet eme legelvontabb eszközeinek tulajdonított szerep is jelzi, hogy Gadányi milyen fontosságot tulajdonított a vonalnak az alkotás folyamatában. Le is szögezi, hogy a „képi igényekkel rendelkező rajz egyenlő értékű a festménnyel.” Hosszasan boncolgatja a rajzolás pedagógiai jelentőségét, mert a „rajz, mint kifejezési forma” belső jellemvonásokat rögzít, melyek az oktatás támogatásaiul kell, hogy szolgáljanak a pedagógus számára.

Mindezzel szoros kapcsolatban van, hogy a Naplóban ismételtelen visszatér az absztrakt művészetre, mert – mint írja – szintézis csak absztrakt formákkal lehetséges. Tévedés azt hinni, hogy az absztrakt művészet eltávolodik a valóságtól, nincs kapcsolatban az élettel. Lényegében sokkal mélyebb a kapcsolata a valósággal, mint a „leábrázoló” művészeteknek volt. S jóllehet ő maga a teljes elvontságig soha nem jutott el, hiszen művészetének jellemző vonása, hogy a látvány – legtöbbször a természeti formák – mindig érvé-

nyesül benne: ez azonban nem a posztimpresszionizmus természetfelfogása, hanem a modern embernek, a két világháború közti korszak emberének kozmikus világlátásában gyökerezik. S az átírt elvont formákkal ennek ad kifejezést.

Végül pedig szeretném felhívni a figyelmet a Napló életrajzi részleteire. Igyekeztem ezeket hiánytalanul közölni: jól kitűnik belőle egy nagyszerű művész hányattatása az ötvenes évek helytelen művészetpolitikája idején. Mindaz, amit a Főiskoláról történt eltávolításáról, ennek embertelen és megalázó módjáról ír, elhallgattatásáról és nyomoráról, egyszerre megrendítő és felháborító.

JEGYZETEK

1. KÖRNER É.: Gadányi Jenő. Művészettörténeti Értesítő, 1960. IX. évf. 2. sz. 304–313.; KÖRNER, É.: Jenő Gadányi. Acta Historiae Artium, Bp. 1965. Tom. XI. Fasc. 3–4. 321–347.

2. KÁLLAI E.: Művészet veszélyes csillagzat alatt. In: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Szerk. Forgács Éva. Corvina, 1981. 155. Az említett fiatal festők: Gadányi Jenő, Barcsay Jenő, Pap Gyula, Domanovszky Endre.

3. KÁLLAI E.: Öt festő, egy szobrász. In: Művészet veszélyes csillagzat alatt. 316–317. Barcsay Jenő, Dési Huber István, Domanovszky Endre, Ga-

dányi Jenő, Pálffy Péter és Borsos Miklós kiállítása Almásy-Teleki Éva grófnő Művészeti Intézetében 1943-ban (v. Ernst-múzeum).

4. Uo.

5. HERMANN I.: Irányok és áramlatok a magyar filozófiai gondolkodásban a két világháború között. In: A magyar filozófiai gondolkodás a két világháború között. Kossuth, 1983. 23.

6. Uo. 25.

7. GUILFORD, J.P.: Az alkotóképességek a művészetekben. In: Művészetpszichológia. Gondolat, 1983. 79.

Gadányi Jenő: Naplórészletek

1935

A középiskola bennem is kigyomlált mindent, ami egy serdülő ifjúban értékes lehetett. Csodálkozva és irigykedve néztem a társaimat, akik ügyes reprodukáló képességről tanúszkodtak. Mindent lemásoltak, ami a kezükbe került. Én másolásra képtelen voltam. Egyszer egyik társamtól elkértem egy vízfestményt; alakot ábrázolt tájképben. Hazavittem és úgy mutattam meg, mint az én munkámat. Persze nagyon tetszett és sehogy sem értették szüleim, miért kapok elégséget rajzból. Mindenki megmutatták a kis másolást és sokan nagy jövőt jósoltak hozzá. Nagybátyámhoz, Vaszary Jánoshoz is elkerült a dolog, aki viszont nem jósolt nagy jövőt, sőt azt mondta, ilyesemből semmit sem lehet látni, legkevésbé a tehetséget.

Ezután másképpen próbáltam magamra vonni a felnőttek elismerését. A lovakat nagyon szerettem. Szerettem reprodukciókat és az ablaküvegen keresztül átkopíroztam őket. A hatás igen nagy volt. „Aki ilyent tud rajzolni, ilyen remek lovakat, az biztos tehetség”, – mondták. Vaszarynak nem mutatták meg, elég volt egyszer. Ez a csalás kivívta számomra azt az elismerést, hogy vagyok olyan, mint a többi, sőt különb. Dacára ennek, bennem összeomlott minden remény. Abba hagytam minden további próbálkozást.

Ezután teljes érdeklődésemmel a világirodalom felé fordultam. Ekkor 15–16 éves lehettem. Az irodalom lapjai jobban érdekelték, mint az iskolai könyvek. Ebből persze baj lett! Érdeklődésem az iskola ezután nem tudta lekötni. Nagy vágyat éreztem, mindent tudni, – valósággal faltam a könyveket. Az iskolapadból bámultam ki az ablakon és határtalan vágyat éreztem a szabadság után. Néztem a verőfényes nap-sütésben sétáló embereket és úgy gondoltam, ezek nagyon boldogok lehetnek. –

Ha most visszagondolok fiatal serdülő éveimre, érdekes megállapítani, hogy a festészet útjára nem a festészet, hanem az irodalom vezetett. Pedig sohasem írtam mint társaim verseket vagy önképzőkori tanulmányokat; – csak olvastam. Később kezdtem komolyan foglalkozni rajzolással. Kimentem a természetbe és rajoltam titokban, nem mutattam senkinek, nem kértem senkitől tanácsot, magamra bízam magamat. –

Gyermekkorom szinte eseménytelenül telt el. Múltak az évek csendben, a polgári környezet biztonságában. Talán a természet törvénye szerint történt így, hogy később annál megrázóbb élményekben legyen részem; – az élet és halál véres viaskodásában, az első világháború éveiben.

Fiatal éveim legnagyobb élménye a „NYOLCAK” megjelenése volt, élükön Kernstok Károly. Egy budai könyvkereskedő kirakatában egy nap felfedeztem az „AURORA” című művészeti folyóiratot. Véletlenül éppen Kernstok Károly számát. A kis füzetet rohantam a budai hegyre. A világért nem néztem bele addig, míg egy magányos helyen, fák alatt, zavartalanul egyedül lehettem. Áhítattal lapoztam tágranyílt szemmel, visszafojtott lélegzettel a lovaskompozíciókat. A képekből sugárzó lázas formakeresés izgalma

megdöbbenő hatással volt rám. Mélyen érintette lelkemet! Más világ volt ez! Felfedeztem magamban ezt a világot és a rádöbbenés forradalmat idézett bennem!

Fiatal fejfel világosan láttam, amit én csinállok, az egyenlő a semmivel! És jöttek a nagy kérdések: hogyan és hol kezdjem el? Megint abbahagytam a rajzolást és menekültem az irodalomhoz. Így ismerkedtem meg művészek életrajzával.

A középiskolát időközben nagy nehezen befejeztem. Nyomban utána jött a világháború. A frontról az összeomlás idejében jöttem haza. Ebben az időszakban ismertem meg kiadványokból az expresszionizmust, kubizmust és szemtől-szemben az itthoniakat. Ez volt második nagy élményem. Most már határtalan lelkesedéssel kezdtem dolgozni.

A forradalom után a főiskolára mentem Vaszaryhoz, aki igen nagy hatással volt rám nagy kultúrájával, – sokat tanultam tőle. A főiskolát elvégezve, újra válságba kerültem. Felismertem tudásom jelentéktelenségét és megint abbahagytam mindent.

Mindent el akartam felejteni és újra kezdeni. Keserves belső harcok hosszú évei kezdődtek. Később apám anyagi támogatásával Párizsba mentem.

Még párizsi utazásom előtt egy „KÚT” kiállításon Rippl-Rónai javaslatára díjat kaptam. Ez volt az első komoly díjam és az utolsó is. Büszke voltam, mert az elismerés nagy művésztől jött.

Mikor a párizsi gyorsra felszálltam, már nagyjában kialakult nézetem volt a művészetről. Tudtam, mit kell tennem. Határozott utat választottam. Minden vágyam belső különvilágom formai felépítése és kifejezése volt. A festés nem jelentett kielégülést számomra, mint sok más festőnél. Kínlódtam, gyöttrődtem, – a problémák sokaságával küzdöttem. Így alakult ki bennem határozott kritikai fegyelem. Azt hiszem, ez volt az oka, hogy Párizs nem változtatott át saját képmására, mint annyi más festőt. Tisztelettel közeledtem hozzá; – csodáltam, de nem bámultam. Sőt többet vártam, mint amennyit kaptam! Képzetelemben merészebbnek, káprázatosabbnak gondoltam. Bizony, amit én kerestem, utána kellett járnom, hogy megtaláljam. Picasso, Braque, Rouault, Matisse jelentette nekem akkor Párizs művészeti magaslátát, – ezen felfogásom a mai napig nem változott. Természetesen Cézanne-től innen és túl minden érdekelt a francia művészetben.

Művészettel terhesen, megszállottan jöttem haza. Párizs nem elégített ki teljesen és mégis a legsokrétűbb élményt képezte életemben.

Művészi hitvallásom a haladó szellemű művészet.

Aki ma művészettel foglalkozik, annak nagyigényűnek kell lenni. Cézanne-től napjainkig sok minden történt a festészetben. Ma egy festőnek nagyon nehéz elkerülni, hogy ne azt csinálja, amit előtte már más megcsinált.

A művész megteremti a saját formavilágát. Vannak alkotó művészek és reprodukáló művészek. A kettő között minőségi különbség van. Igazi művész csak alkotó lehet. Az alkotó művész mindig sokrétű és mély, – a reprodukáló felszínes és üres.

Az alkotó művész a kompozíción keresztül határozza meg igényességét. Kizáróan azt a képet nevezik műalkotásnak, melynek minden részén horizontálisan és vertikálisan jelen van a kompozíciót meghatározó élő ereje. Tömören kifejezve: a művészi szellemi magatartása. A kompozíció szerves része a konstrukció, a kép formai és színbeli szerkezete. A ritmus a kép lélegzete. Mindezeket a fontos elemeket át kell iktatni a festőiség izgalmaival.

A kompozíció – rend, a konstrukció – fegyelem, a ritmus – ösztön, a festőiség – líra. A lelkesedés a művész lendítőereje.

Amíg odáig eljut a művész, hogy kimondja azt, amit előtte senki sem mondott, hosszú az út. A középutat nem szeretem, – az ismeretlen érdekel, telítve izgalmaival és veszélyekkel...

Ha nem tudnám, hogy a művészet a magyar nemzet testében gyökeréig rétegződő szellemi építmény – hivatkozom Vörösmarty, Arany, Petőfi, Ady, József Attila, Szinyei, Ferenczy, Rippl-Rónai, Kernstok, Csontváry stb. remekműveire – kétségeim volnának a magyar művészet jövőjének sorsát illetően, mert a fiatal generáció a haladó művészet vérkeringéséből kimaradt, tőle kívülálló okok miatt. A háború, a különböző politikai állásfoglalások, pártok, világnézetek bizonytalan képletei az ifjúság fogékony, hajlékony lelki világát alaposan megzavarta, a rossz iskolák pedig fokozzák a szellemi kódósítást; – nincsen meggyőződésük, sem hitük! A folytonosság elve alapján ezek szerint nehéz lenne hinni a magyar művészet jövőjében. Mert hol keressük a jövő művészetét, ha nem a mai ifjúságban? – Hitem szerint már megfogalmaztuk a jövő képmását. Ha a ma élő ifjú nemzedék nem éri el a kijelölt szellemi vonalat, úgy eredménytelenül és jelentéktelenül tűnik el. A lépten-nyomon ismétlődő tünetekből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az ifjúság nem képes magáévá tenni a nagy művészi örökséget. Túl nagy lendület után legtöbbször reakció következik! – Ez a valóság! Lesznek azonban néhányan kevesen, a kiválasztottak, kik folytatni fogják eredményeinket.

1945

A háború alatt ellenszegültem gondolkodásban és cselekvésben a meghamisítások, a butaság és gonoszság perverzítése ellen. Az embertelenség megutáltatta velem az embert és a valóságot. Képeim fogalmazásában az elvontságon keresztül egy más világba vágyakoztam.

A megszállás bénítóan hatott rám. A festőszerszámokat letettem és éreztem, hogy a művészet vallásos hite elsötétedett bennem. Hiába volt az önmegnyugtatás, hogy a művészet aktívabb minden fizikai aktivitásnál és túléljük ezt is. De a jövő bizonytalansága rémképekkel volt tele. Az ellenállás még erősebben élt bennem és ahol alkalmam volt, megtettem, amit megtehettem.

1945 tavaszán gondolataimban a távolban kerestem a jövő formáját. Magam mögött láttam eltűnt éne-met azzal a művészi erőfeszítéssel, mely által az elvontság felé kényszerültem. Felmerült bennem az absztrakció és a konkrét művészet kérdése. Ez az elmélkedés válságot idézett elő bennem. Két énre szakadtam: az egyik énem a régi elszánt, töretlen küzdő akarat fanatikus hittel telítve, – a másik ének hidegen mérlegelve eldobta az elért eredményeket.

Lassan realizálódott bennem, hogy az ember és a valóság eltűnt nyomait keresem. Vívódásaim alatt rájöttem, tévedés lenne az elvont formavilág kikapcsolása a problémakomplexumból, – nem lehet időben visszamenni oda, ahol a szálak elszakadtak. Az eredmények fenntartásával kell szembefordulni a valósággal. Ez a felismerés idézte elő a kérdések komolyságát és súlyát. Absztrakt és konkrét forma külön-külön részletkérdésnek látszik. A két lehetőség egyensúlyba helyezése új kifejezési formát ígér. Ha a világot elragadtatva vagy közönyösen nézem, nem alakul ki bennem semmi lényeges a kifejezés számára. A kritikai szemlélődés átalakítja bennem a dolgokat, segítségével véleményt alkotok a tárgyakra és a világról. A véleményalkotás elvont, a kifejezés konkrét, ellentétes feszültsége a művészi alkotás tisztítótüze. A felesleges elemésztődik, – ami megmarad, már nem a tárgy külső megjelenési formája. Ezért nem lehet az absztrakciót feláldozni és ezért nem lehet a művészi formát elképzelni nélküle.

- - -

A világ hőmérséklete magas láz állapotában van. Vajúdunk vele együtt. Bizalmatlan vagyok a jövőt illetően. Sokszor nem hiszek semmiben. Nevetségesnek találom festékekkel, színekkel, kövekkel foglalkozni és ezt művészetnek nevezni.

A másik énem is forrong: – hatása alatt tovább dolgozom.

Ha a jövő nemzedékek erőfeszítéseinket deformáltaknak ítélik, nem felelhetek el a külső és belső szenvedések látható nyomait.

Egy bizonyos számomra nincs megalkuvás! A válság kovása a szabadság és progresszió.

Művészi vágyam nagygényű: megtalálni az ember és a valóság összefüggését a művészetben! A megoldás a messze távolba mutat, ahol majd az ember mint egyén, a társadalom mint kollektívum a művészetben felfedezi azt a közös formát, melyben önmagára ismer.

1958

1946 tavaszán Békásmegyerve költöztem, ahol hét esztendeig visszavonultan dolgoztam.

Változást hozott új életformám, a természetben való élés, mely jelenlétével átsugározta a lényemet, igényessé, szellemi tartalommal mélyítette szemléletemet. A nappal verőfényes csendjében, az éjszaka fekete magányában a művészet és valóság kapcsolata, az irreális és konkrét szintézise maradandóan tisztázódott bennem.

- - -

Az úgynevezett fordulat évében az Iparművészeti Főiskolából kivettek, mint átkos nyugati formalistát. De milyen módon!

Egy napon tanári megbeszélésre mentem. A folyosón egy altiszt, aki nyilván várt rám, megmondta, ne fájradjak be, mert a minisztérium rendelkezése szerint már nem vagyok tanár.

Megdöbentett a minősíthetetlen közlés durvasága. Arra sem tartottak méltónak, hogy a tanári megbeszélésen hivatalosan közöljék velem a minisztérium határozatát. Nem csak a katedréről, hanem az épületből is azonnali hatállyal kiutasítottak alantas gyávasággal, mert nem merte az igazgatóság ezt velem személyesen közölni.

Pár nap múlva postán megjött az írás, jelentkezem a budapesti pedagógiai főigazgatóságon, ahol elhelyeznek valamelyik ipari gimnáziumban. A zavaros bizonytalanságban nem tettem mást, elmentem a jelzett hivatalba, ahol alapos jegyzőkönyvszerű kérdés és felelet bejegyzések után pár nap múlva kiderült, nem tudnak elhelyezni, nincs hely. Innen a központi városházára a tanügyi ügyosztályra irányítottak, ahol majd általános iskolába kerülök.

Hosszú huza-vona után Békásmegyeren és Óbudán beosztást kaptam rajzoktatásra. Ez nem volt nekem való megoldás. Három hónapi idegesség és gyötrődés után otthagytam az ált. iskolát és kértem a főiskolai nyugdíjazásomat.

Mint nyugdíjas, visszavonultan kezdtem egy új életet Békásmegyeren. Ezután a csapások és anyagi romlás együttes elszénvedése következett. A művészek közösségéből is kiutasítottak. Írásban közölték: „Ez idő szerint nincs módjukban a Szövetség tagjai sorába felvenni.” Társadalomból kizsájtott, megbélyegzett művész lett belőlem. Mindezt a volt művész kollégáim és barátaim arcpirulás nélkül hajtották végre, felsőbb utasításra. A diktatórikus társadalomban ezek után megsemmisülésre voltam ítélve. Kiállításom való részvétel számomra lehetetlen volt. A képek értékesítését az állam vette kézbe, irányítását rosszindulatú kezdő festőkamaszokra bízta. Ezen a téren is reménytelen volt minden. Feleségemmel és két leánnyal Békásmegyeren előkészültünk a legötétebb jövő elviselésére.

Hónapokig tartó lelki depresszió után ráeszméltem, ha elhagyom magam, el vagyok veszve. A reám sújtott csapásokat nem elegendő elszénvedni: védekezni kell. Olyan ellenféllel, aki a számbajöhető fegyverekkel rendelkezik fegyvertelenséggel szemben, az ellenállás lehetetlen.

És mégis! vagy biztos pusztulás; vagy szembe kell helyezkedni egy egész szervezettel apparátussal. A mindig láthatatlan ellenfél fő törekvése a hozzám hasonló művészek, írók lelki meghasonlásának felidézése, hogy azután kiszolgáltatottak legyenek.

Minden erőmmel ellentálltam a szennyes örület sodrának és elindultam a magambafordulás hét évig tartó, tövisekkel, szakadékokkal terhes útján.

* * *

Remenyiknek a „Magvető”-nél végre, huza-vona után megjelenő könyvét illusztráltam volna. Örömmel vállalkoztam, mert a feladat szép, de vegyes, bizonytalan reménnyel dolgoztam a vázlatokon. Eddig minden kereseti forrást bedugaszoltak előttem és most egyszerre 3.000 forint lehetőség kínálkozott. –

A rajzokat visszaadták – szerintük közölhetetlenek, mert (és ilyen szépen fejezték ki) a rajzokban világnézet és kompozíció van; a szocialista realizmus követelményeinek nem felelnek meg. Féltek a következményektől: jobboldali elhajlás, nyugati dekadencia, formalizmus, a szocialista realizmus lebecsülése, a párt művészetpolitikájának szabotálása stb. Ebből egy is elég, hogy valaki az állását kockáztassa. A párt-diktatúra fellebbezhetetlen és ez értelemben Képes Géza döntött.

— — —

Később azt is hozzátették, ha a rajzok megjelenének, a könyvet feltétlenül elkobozzák. Mi ez? Félreérthetetlenül „inquiziáció”. – A megengedett értékhatár a sablonos szövegillusztrálás, unalmas naturalista eszközökkel.

Ugyanez a „Magvető K. K. V.” Picasso rajzait adja ki és adja kézbe ugyanannak a nyilvánosságnak, melynek egy magyar művész rajzai nem feleltek meg, ugyanabból az okból, mely Picasso rajzait jellemzi; és pedig a szabad vonalvezetés, a megszokottól eltérő fantázia, a komponáló elgondolás stb. ...

— — —

1946. október 4-én a Vallás és Közoktatási Miniszter az Iparművészeti Akadémia alakrajz tanszékére meghívott és 1948. január hó 1-i hatályával főiskolai rendes tanárrá kinevezett.

1950. május 23-án a Népművelési Minisztériumtól a következő határozatot kaptam:

Népművelési Minisztérium. Előadó: Pethő Miklós 1006/Ga-1-3./1950. szám.

„Őn f. évi február 27-én rendelkezési állományba került és más közszolgálati állásra elhelyezést nem nyert, ezért a 2400/1949. Korm. sz. rendelet 1. par.ában, illetve az 1934. I. tc. 2. par.-a 1. bekezdésének a. pontjában foglaltak alapján a folyó évi május hó végével hivatalból ideiglenesen nyugállományba helyezem stb.” A miniszter rendeletéből Balogh László sk. személyzeti főosztályvezetője.

Az akkori kormányzatra nézve még súlyosbító körülmény és rámnézve megalázó volt, hogy eltávolításomat nem tanári konferencia keretében, hanem az iskola folyosóján egy tisztviselő közölte velem, illetve adta át a Minisztérium határozatát.

Fegyelmi eljárás nélkül, adminisztrációs úton nyugdíjaztak. – Szerzett jogom és a törvényesség megsértése ellen a mai napig nem volt módomban igazságot keresni. Indokolatlan, önkényes nyugdíjazásom következtében súlyos erkölcsi és anyagi helyzetbe kerültem. Mint művész, ezek után a Képzőművészek Szövetségébe sem vettek fel: úgyszólván megbélyegeztek, társadalmon kívül helyeztek, mert még a képzőművészeti életből is száműztek, a művészi alkotói munka jogától is megfosztottak.

A legújabb párthatározat a szocialista törvényesség betartását és a múltban elkövetett törvényellenes határozatok megsemmisítését helyezte kilátásba: ennek értelmében kérem a Minisztérium vizsgálatát és teljes rehabilitálását.

Egyedüli bűnöm volt, hogy a szocialista realizmust nem előírászerűen értelmeztem. Meggyőződésem szerint a művészetben minden merev dogmatizmus nem előre, hanem visszafelé vezet. Ezzel már a művészetpolitika is egyetért és ezért ma senkit sem lehet üldözni és büntetni. A múltban elég ok volt ahhoz, hogy tanári állásomat elvegyék és alkotói tevékenységemet erőszakos úton lehetetlenné tegyék. Felesé-

gemmel hetedik éve tengődünk sekély nyugdíjamból. – Most minden reményem megvan ahhoz, hogy a Minisztérium főiskolai tanári működésem jogfolytonosságát visszaállítja, vagy a főiskolai tanári állásnak megfelelő munkakört biztosít.

Záradékol hivatkozom Hegedüs András Miniszterelnök június 30-án az Országgyűlésen elhangzott szavaira: „Országunk belpolitikai helyzete ma olyan, hogy kedvező lehetőségek vannak népi demokratikus rendszerünk további megszilárdítására, arra, hogy minden becsületes dolgozót tehetségéhez és tudásához mértén bevonjunk a szocializmus építésébe.”

— . . .

LEVÉL

A Magyar Népköztársaság Képzőművészeti Alap Vezetőségének,

Budapest

Hat keserves esztendő múlt el azóta, hogy engem az Iparművészeti Főiskola tanári státusából töröltek és nyugdíjas vagyok. Az elmúlt hat év alatt hiába kíséreltem meg minden lehetőséget, – minden ajtó számomra zárva maradt. Sorozatos, következetes elutasítások után láttam, hogy minden hiábavaló. A művészetben életlehetőségem nincs. Elkedvetlenedve, az emberi számítás végső határáig eljutva, rá kellett jönnöm, hogy szörnyű igazságtalanságok és jogtalanságok következtében társadalmon kívül vagyok helyezve. Művész számára ez az állapot a megsemmisülést jelenti. Ezek után a sokat hangoztatott „művész és művészi munka megbecsülése” előttem elvesztette hitelét. – Hogy ezt az állapotot magam idéztem volna elő, – mert nem vettem részt itt vagy ott, vagy távoltartottam magam stb. – nem lehet ellenem felhozni, mert mindent elkövettem, hogy a művészet területén el tudjak helyezkedni. De végre is mindennek van határa és művészi önérték is van, – sajnos még nem veszett ki belőlem. –

Nyugdíjam 500 forint volt, később 640 forintra emelkedett, de időközben kiderült, hogy téves kifejtés történt; következésképpen 10 hónapig (1955. IX. 1-től) 395 forintot fizetnek ki havonta.

Az elmúlt hat év alatt is emberhez és különösen szocializmust építő országban művészhez nem méltó életszínvonal alatt éltem. Ezért kértem és kaptam is az Alaptól évente 1000–1000 forintot. A tények elég súlyos indokok, hogy újból az Alaphoz forduljak.

Nem tartom izlésesnek, hogy egy művész magáról beszéljen és maga ítélje meg helyét a művészetben. De ha az egész művész társadalomban nem akad egyetlen egy, aki tudomásul venné, hogy az érdemes művészek, kiváló művészek, Kossuth-díjas művészek hazájában van egy művész, akinek száraz kenyérre sem jut és aki nem valami fiatal kezdő, hanem 59 éves, van művészi múltja, de a magyar művészetben jelenleg nincs helye, akkor nekem kell védenem magam, – kiáltanom kell – mint annak a vándornak, aki hosszú út után lerongyolódva nem képes saját erejéből továbbmenni. – Nem a mellőzések bántóak, – a közöny és érzéketlenség elviselhetetlen: a 395 forintos „életszínvonal” művész számára, akinek sem földön, sem égen több nem juthat – egy népi demokratikus országban szegényteljes állapot. Nem tudom, név szerint kik azok a vezetőségekben, akik döntenek, de ha „művészek”, akkor lelkiismeretükkel felelősek. Ha anyagi helyzetem a nyomorúságra elég lenne, vállalnám és nem írtam volna meg ezt a levelet, ahogy vállaltam hat évig, mert törhetetlenül hiszem: a művésznek bármilyen társadalomban él, művészi hitvallását vállalnia kell.

Addig, amíg visszakapom a teljes nyugdíjamat, kérem az Alap Vezetőségét, egy évig havonta utaljon ki részemre 1000 forintot a Vezetőség meghatározása és feltételei szerint.

Még meg kell említenem levelem teljessége érdekében és mint dokumentális érdekességet, hogy az elmúlt hat esztendő alatt összesen 270 azaz Kettőszázhetven forintot kerestem. Röviden: a „Magvető” K. K. V. egy író barátom könyvét kiadja és közbenjárására én illusztráltam volna munkáját. A rajzokat nem fogadták el azzal az indokolással, hogy az én rajzaimat ezidő szerint *csak Párisban lehet kiadni*. Így kaptam a vázlatokért 270 forintot.

Budapest, 1955. X. 17.

Gadányi Jenő
festőművész

(Megjegyzés: Erre az ajánlott levélre még választ sem kapott Jenő. Egyetlen egy ember akadt, akiben volt emberség: Gábor I. felajánlotta Jenőnek, dolgozzék nála a kerámiai műhelyben 10 forintos órabérért, ameddig anyagi helyzete megoldódik. Ezt Jenő el is fogadta s hónapokig festett Gáboréknál kerámiát.) Budapest, 1960. okt. 14.

Gadányiné)

Gondolatok a művészetről

A jövő

A művészet állandóan változik, ahogy a társadalom és az ember korok szerint más és más: úgy a művészet is dialektikus a társadalom törvényeivel egyezően.

A ma művészete különösen változó, forrongó, új utakat kereső. Ez a kialakulatlansága az értéke, mert a fejlődés folytonossága állandó aktivitást eredményez.

(Egész bizonyos, hogy a jövő művészete a maiból sarjad ki, a ma eredményeinek folytatólagos következménye lesz anélkül, hogy hasonló lenne hozzá.)

A jövő művészet kialakulásának útján ma járunk. De, hogy milyen lesz a jövő művészete, azt senki sem tudja.

(Leonardo korában elképzelhetetlen volt, hogy valamikor megszületik a kubizmus.

Azonban ma nyitva állnak az utak: a végtelen lehetőségek felé. A fejlődés óriási mértékben megváltoztatja a szemléletet, a kozmikus világtérbe lépő ember el fog jutni olyan művészethez, melyet ma még sejtteni nem tudunk.)

A „ma”

Új művészetének fanatikus harcosai nálunk kevesen vannak. Nem áll az a már köztudatban élő tétel, hogy a tehetségek óriási módon elszaporodnak. Ez a tévedés az értékek félreismeréséből ered.

Az új utakon járó művésznek nem elég a tehetség: sok pluszt kell még hozzáadnia, hogy maradandó legyen.

Heroikus küzdelmet vívnak nemcsak anyagiakért, mely létkérdés, hanem meggyőződésükért, új hitvallásukért is. Csodálatos, hogy fantomszerűen végigkíséri az újítót: a művészt, költőt, filozófust a történelmen keresztül a mai napig a nem megértés, a gyűlölet. Ma is szenvedni kell annak, kinek bátorsága van ahhoz, hogy a kultúrát előbbrevigye: aki haladó szellemben mer gondolkodni, írni, festeni.

Különösen ma divattá lett egy szörnyű fegyver: a közöny. És mégis vannak, kik élesztik a tüzet, mely a ködben is világít.

És mégis vannak, akik harcolnak az új művészetért: van bátorságuk szembeszállni közönnyel, rosszakarattal, konzervatív kínai fallal szemben is. Mert a haladás feltétele, hogy semmi körülmények között nincs megalkuvás, nincs megállás.

Aki előre akar jutni, csak előre nézhet.

A művészetek balszárnya egy-két nemzetet kivéve, Európa-szerte le van szerelve.

A reakció nyomása szinte kibíratatlan.

A szellem defektusa – azt lehet hinni – gyógyíthatatlan, mindent elkövetnek, hogy az emberiséget visszakényszerítsék az eltemetett múlt csontváza közé.

Nemzeti művészet

Az a művészet, mely a kultúrában terem, sokkal egyetemesebb, mint nemzeti.

A kikerülhetetlen egymáshatások fejlődésében a külsőséges jellegű nemzeti vonások eltűnnek és helyébe mélyebb maradandó: a dolgok mögé kerülő nemzeti vonások alakulnak.

A gémeskút nem magyar specialitás.

Csak arról lehet szó, hogy földrajzi, pszichológiai és kulturális tények vannak, melyek mások nálunk és más népeknél megint mások. Ilyen szempontból lehet a művészetben nemzeti jellemvonást találni. „Nemzeti jelentőségű” művészet tulajdonképpen nincs. Európában, Amerikában, Afrikában, Japánban a modern művészet „egyetemes jelentőségű.”

Azonos elven épül fel. Célja, fejlődése közös. A művészet centrumában az emberiség szelleme találkozik.

(Tárgyilagosság)

Abból a szempontból helyes, amennyiben optikai tényeknek ábrázolásáról van szó.

A tárgy látszati ábrázolása azonban nem adja a tárgy lényegét. Ha a lényeghez akarunk jutni, akkor a dolgok szintézisét kell adni és ezen a ponton kapcsolódik a művészetbe az absztrakt forma. Ez alatt nem az ábrázolás mellőzését értem: habár ez is lehetséges.)

Szintézis = absztrakt

Ha van az új művészetnek tradíciója, akkor az a formarombolásnál kezdődött, – a futurizmus, expresszionizmus, kubizmus már történelmi fókuszok. Az új utak innen keletkeztek. Eredményeik az élő művészetben ma is megvannak.

A futurizmus az aktivitást, az expresszionizmus az intuíciót, a kubizmus az értelmet eredményezte. Tehát a három tényező: aktivitás, intuíció, értelem a progresszív alkotótévékenység alapköve. Az analízis korából eljutottunk a szintézis vágyához.

Kifejezni a lényeget.

Tisztaságot formában, kompozícióban.

Szublímált gondolkodást. A szintézis nem választható el az absztrakttól.

(Szintézis csak absztrakt formákkal lehetséges, pl. egy rohanó gyorsvonal ábrázolásánál a tárgy, tehát a vonat ábrázolása, nem elégséges ahhoz, hogy a sebességet is kifejezze. Tehát eljutunk a szintézis szükségességéhez, mely ebben az esetben annyit jelent, hogy a vonatot mint tárgyat és a sebességet mint lényeget egyszerre alkossuk meg. A sebesség mint dinamikus tényező, törvényszerűen absztrakt.)

A szintézis a létező objektumok ábrázolásánál az anyagban levő erők „minősége”, mely szükségképpen absztrakt.

Dinamikus vagy statikus

Önmagában egyik sem állhat meg. Az élet törvénye a folytonos helyzetváltozás: a mozgás. Azonban a dolgok statikusak. Az ember konstrukciója statikus és ez teszi összefüggévé mozgását. A levegőben rohanó gép mozgását is konstrukciójának statikussága teszi lehetővé. A hegyek, fák, egy monumentális épület stb. dacára, hogy statikusak; egy rejtett belső erő van megjelenésükben, mely erő dinamikus. Tehát ami statikus, abban dinamikus erőket is lehet és kell kifejezni és fordítva. Tisztán a mozgás ábrázolása soha nem lehet szellemi művészet, mert impresszionista adottságokból ered. A mozgás illúziója nem a festészet feladata. A mozgás nem tévesztendő össze a dinamizmussal. Dinamikus: erő, tér, idő és forma közti összefüggés.

Kísérleti művészet

A XX. század legértékesebb művészeti törekvése a laboratóriumszerű, szinte tudományos kísérlet.

Teljesen korszerű.

Az egész kulturális vonalon képződött előretörekvés szinte lázas tempója a haladás szellemében fogant. A tudományban megdönthetetlennek hitt igazságok a XX. század atmoszférájában megváltoztak. A technika óriási fejlődése lehetővé tette a repülést és még beláthatatlan lehetőségek perspektíváját nyitja meg. Nem igaz, hogy csak a technika korát éljük. Minden vonalon szétsugárzó erők működnek.

A kultúra összes tényezője egy síkon halad. Ebből a szempontból nem lehet különbség művészet, tudomány, technika stb. között. A rádió és a repülés korszakában elképzelhetetlen az elmúlt korok stílus-átültetése.

Korszerű stílust akarunk.

Ezért meggyőződés, hogy a kísérleti művészet az új stílus kialakulásában döntő.

A „kísérleti” művészet nem tévesztendő össze a „próbálgatásokkal”. Az előbbi egységes, céltudatos, konstruktív világszemlélet egyensúlyozza: az utóbbit a tudatosság hiánya, különböző világszemléletek talajtalan összehordása, ennél fogva szétesettsége jellemzi. Aki tudatosan laborál, az az alkotás feltételeivel rendelkezik. – Építőerő, fegyelmezettség, intuíció és az aktivitás korlátokat és gátlásokat leküzdő jelenléte nélkülözhetetlen.

Az új modern művészet a kultúra diadala.

A kultúrember differenciált ízlése.

A régi szépségideálok magas feszültséggel töltött múzeumi tárgyak: „hozzányúlni életveszélyes!”.

A szép és nem szép fogalma kereszteződik és új alakban realizálódik.

Nem ismerem el mást, csak a minőségét. A minőségben az agyondeffiniált szép és csúnya fogalma feloldódik: átalakul. Ugyancsak értékét veszti az arányosság elve, mely minden objektumra vonatkozott. Nem a figurák arányosságán, hanem az egész kompozíció összes formáinak egymáshoz viszonyított arányosságán van a hangsúly, mely lényeges és haladottabb különbség.

Minden művészet eddig a harmónia törvényében egyensúlyozódott ki. Az új gondolkodás a diszharmonia felismerésében eddig nem ismert új egységet fedezett fel.

Az alkotás kritériuma a probléma. Nélküle sem ma, sem a jövőben művészetet elképzelni nem lehet.

A reprodukálás kora végleg lejárt. A szellem követeli jogait, mely világító áramvonal az emberiség új kultúrájának hajnalán.

A közönség szempontjai

A közönségnek a művészettel szemben nem lehetnek és nincsenek szempontjai. A művész feladata, hogy ezeket meghatározza és irányítsa munkásságával. Mindenki azt hiszi, hogy az a műtárgy, mely neki tetszik, jó is, sőt elhiszi, hogy értéket is képvisel. Pedig nagyon sokszor fordítva van.

Ma már a művészetet nem lehet csak szemem keresztül megemészteni, mert ennél sokkal többet ad. A közönség legnagyobb százaléka muzikális, mert már az iskolákban vagy magánúton erre nevelik. A zenéhez differenciált hallás szükséges, a képzőművészethez forma- és színérzék, mely együtt képviseli az ízlést. Ez az adottsága mindenkinek megvan: azonban ha nem gondolják, visszafejlődik. Ezért volna szükséges a művészet iródomal széles rétegű befogadása, melynek feladata áthidalni azt a szakadékot, mely ma a művészet és közönség között van.

Budapest, 1935. március

Gadányi Jenő

Budapest, 1937. III. 27.

Kedves Szerkesztő Úr!

Engedje meg, hogy a „Magyarország” érdekes és kulturális vonatkozásában nagyjelentőségű skatulyavítához én is mint festő hozzászólhassak, mivel Bortnyik kollégám olyan kérdést érintett a legutóbbi vitában, mely a képzőművészetet is összekapcsolja az építészettel.

Csak úgy jöhet létre igazi stílus, ha mind a három művészet: építészet, szobrászat és festészet közös harmóniában egyesül. Mindennek összefüggőnek kell lenni. Még a tudomány is összefüggő a művészettel – például az analitikus tudomány párhuzamosan halad a formafelbontó festészettel. Ma egy tudós sem gondolkozhatik másképp mint egy művész.

Az új építészeti formavilága nem egyeztethető össze a képzőművészet individuális és többretegű világszemléletével.

Az építészet kollektív formaképzése mellett az impresszionizmustól a neoklasszicizmusig minden festészeti és szobrászati irány felszínén van tekintet nélkül arra, hogy tulajdonképpen már el is múltak. A közízlés nem tud elszakadni a múlttól.

Idősebb kérdés: milyennek kell lenni annak a képzőművészetnek, mely minden tekintetben korrespondál az új épület konstruktív formaképzésével? A válasz egyszerű: *csak konstruktív művészet egységes a konstruktív épülettel.*

Az absztrakt művészeti szerves részévé válik az épületnek, mely ugyancsak elvont geometrikus formák komplexuma. Ebből nem következik, hogy az absztrakt művészet is geometrikus legyen. A fal áttörhetetlen sík, horizontális vagy vertikális egyensúlya stb. ellentmondás nélkül követelik az alkalmazott művészet törvényeit, melyek azonosak az új építészet törvényeivel. Röviden: építménynek kell lenni az építménynek.

A renaissanceban, barokkban az épület külső és belső formája, kiképzése tökéletesen azonos volt a be-
helyezett freskó, kép és szoborral úgy egészében mint részeiben. Elképzelhetetlen a XX. század építőmű-
vészete impresszionista, neoklasszicista stb. freskókkal. *Addig nincs tiszta stílus, míg a három művészeti
egy közös síkon nem találkozik.* Hogy elszakadtak egymástól, annak megvan a történelmi magyarázata.
Itt van az idő, hogy közeledjenek egymáshoz. Ezt az utat készíti elő az absztrakt művészet, mert formája
tökéletesen egyezik a mai építészet törekvéseivel.

Kérdés, hogy a freskófestészet a jövőben ismét elfoglalja-e helyét az építészetben – vagy sem? Ha igen, el tudom képzelni a különböző freskóstílusok létjogosultságát is. Az emberi szellem, mely a múltban nagyszerű kultúrákat alkotott, hivatott, hogy a múlttal ellentétben újat teremtsen.

* * *

Jegyzetek a művészetről

Ennélfogva a festett kép nem hat vissza, mert nincs hatóereje, miután már születésében ennek lehetőségét elvesztette a leábrázolás szándékával. A természet örök titka: mindig és mindenkor ő az erősebb. Ezért egy leábrázolt kép ha kivisszük a természetbe, nem bírja elviselni a valóság közvetlen közelségét, melyet ábrázolni akar. Aki gondolkodik, annak értelmetlenség a természet formáinak ismételése. – Aki nem gondolkodik, annak a számára az elvont művészetek értelmetlenek, mert mindenben a természetet külső formában akarja viszontlátni, olvasni és hallani.

A formák az ész kritikájának analizisében kapnak értelmet. Közhellyé vált, hogy az ember a világból nem tud kilépni: ennek következtében azt hiszik, hogy muszáj egy fát lefesteni vagy a patak locsogását megzenésíteni.

A zenét eddig minden művészetek fölé helyezték és egyetlen alkotóművészetnek minősítették. Nagyon sok szerző műveiben észrevehetők az ábrázolási tendenciák.

Nem lehet egymás fölé vagy alá rendelni egyik művészetet sem: csak egymás mellett, egy nívón lehetséges, mert egymástól nagyon is függenek. Egyidőben működnek és határaik egymást keresztezik. A zene nem egyedül alkotó és magasabbrendű; hanem az összes művészetek alkotók és magasabbrendűek: – vagy nem azok.

Nem igaz, hogy némely korban valamelyik művészet nagyobbat alkot mint a másik. Legfeljebb jobban favorizálnak egyet. Korok művészetének színvonala kérelhetetlenül összefügg, a kor világszemlélete tartja őket össze. – Szokrates, Plató, Aristoteles bent van a görög művészetben és a görög művészet bennük.

A középkor építészei, írói, festői, szobrászai és zenészei ugyanazt a szellemet fejezik ki egyenként és összesen, amit a középkor jelent. A renaissanceban ugyanígy és a hanyatlás korában az összes művészetek süllyednek. Olyan törvény ez, mint a tenger apálya és dagálya, mely a víz színén levő dolgokat süllyeszti vagy emeli.

Ha egy szellemi forradalom megindul, minden művészet érdekelve van. A zene az idők folyamán tévesen előtérbe helyezett vezetőszerkepe megsemmisült és méltó helyére került. Megtörténik az, mint a modern korban, hogy egyik művészet (jelen esetben a festészet) előbb érzi meg az átalakulást, friss vérkeringés szükségét a zenével szemben, mely csak jóval később eszmél és követi a másikat úttörő munkájában. Egy évtized nem számít: az átalakulás egy korban történik. Az igazi úttörő zsenit csak olyan kevesen értékelik, mint az új irodalmat vagy festészetet. „Ezek az úttörő örültségek nem maradandók, mert elvontak és nem lehetnek az emberiség közkincsévé”, hallani mindenféle ilyen frázisokat. A tudomány is elvont és mégis befolyásolja, sőt irányítja az emberiséget. A művészetek is, „az új örültségek” akár akarják vagy nem: átalakító hatásuk nem marad el.

Tovább is lehet menni és meg lehet állapítani, hogy a tudomány s technika is kereszteződik a művészetben. Egymásra termékenyítőleg hatnak közvetve vagy közvetlenül. Nagyon érdekes megfigyelni, hogy a legújabb technikák találmányokat természetesnek tartják. Az első autó megjelenésénél még keresztet vetettek, – a repülőgépnél már nem. Azonban a legújabb művészi jelenségek láttán megbátorránkoznak, gondolatban megtörténik a keresztezés és mindannyiszor temetik saját, jobb sorsra érdemes szellemüket.

A dolgok egymásból következnek. A kubizmus formaalapító hatása az új áramvonalas járműveknél realizálódott. – Hatás a technikára. – A repülőgép új természetszemléletet nyit meg: új hatás a művészetre. Szinte egy időben születik a pszichoanalízis a művészet formaanalízisével. A művészet és tudomány analízis, kutat, új, ismeretlen területeket nyit meg: beláthatatlan a haladás lehetősége. Huxley mondja: az emberiség még egészen fiatal, kultúrájának még csak a hajnalán van.

— • — • — • — • — • — • —

Freud mondja: a művész épp úgy mint az idegbeteg a ki nem elégitó valóságból visszavonul a képzeletvilágba, azonban – ellentétben az idegbeteggel – érti a módját, hogy kell onnan visszatálcálnia és ismét a valóságnak élnie.

Teremtényei, a műalkotások tudatalatti vágyainak képzeletbeli kielégülései csak úgy, mint az álmok, melyekkel közös jellegük is, mert ezeknek is el kell kerülniök a nyílt összeütközést az elfojtó hatalmakkal.

Freud még azt is mondja, hogy a művészet mibenlétére és technikájára vonatkozóan eddig nem sikerült felderíteni semmit.

Ezek a kérdések nincsenek tisztázva. Freud analízise a művészet és szellemtudományokra nézve igen nagy jelentőségű. Freud fenti két mondatából kiindulva egy könyvet lehetne írni.

Természetesen ezt a kérdést nem lehet a neurózisból elindítani. Ha gondolkodunk Freud megállapítása nyomán, rögtön számtalan kérdés jön előtérbe.

A művész a valóság tényleg nem elégíti ki, de vajon visszavonul az alkotás tényével a valóságtól? Freudnak igaza van! Igen, visszavonul, mert a valóság közvetlen hatóereje az alkotást befolyásolja, gátolja.

Alkotás csak úgy jön létre, ha a művész alkotásával izolálva van, azonban képzeletvilága állandóan kontaktusban van a valósággal, mert a művész számára nincs külön képzeletvilág és külön valóság. A valóság megtermékenyíti a fantáziát és a fantázia segítségével jöhet létre az alkotás. Mondhatom úgy is, hogy közvetlen és állandó ellentét van művész és valóság között és ez az állandó visszahatás ingerli a művészt alkotásra.

Az idegbeteg visszavonul a valóságtól és az ő külön „képezetvilágával” foglalkozik. A művész visszavonul a valóságtól, hogy az állandó ellentétből, mely mindig jelen van, tehát visszavonulása idejében is: a valóság és képzelet kozmikus egységét alakítsa ki.

„A műalkotások a művész tudatalatti vágyainak képzeletbeli kielégülései.”

Ez is igaz és ennek vizsgálata újabb kérdést világít meg: hogy jön létre egy műalkotás? Súlyos kérdés! Bonyolult, nagyon komplikált utat tesz meg, míg egy alkotás kiteljesül. Nagyon fontos dolgokat kell figyelembe venni; tudatalatti, ösztönös és tudatos tényezőket.

A tudatalatti nem azonos az ösztönnel; a tudat nem egyenlő a kettővel. Mégis egy egységet képez, egymásra hatnak. A tudatalattiból szivárog az ösztön, de nem adja át a teljes készletet. A tudat kritikailag szublimál. Ő a nagy rendező. Tudat alatt születik, ott van embrionális állapotban a műalkotás. Terméke-nyítő élmények magazinja. A vágy az a motorikus erő, mely a sűrített élményt az ösztön felszínére hozza, lassan a képzeletben formálódnak és a realizálódás folyamatában lép közbe az értelem, mely az élmény formakomplexumát tudatosan „rendezi”. Lassú lelki folyamat szellemi konstrukciója.

Ha fent jelzett folyamat egyike „kihagy”, vagy hiányzik, az abszolút műalkotás nem jön létre. Kétféle lehetőség van: ösztönös és tudatos. A csak ösztönös kizárja a tudatot. A tudatos magában foglalja az ösztönt is. A „csak ösztönös” művészet *alakítás*. Az ösztön és (tudat) értelem kiegyensúlyozott egysége eredményez *alkotást*. Az utóbbi az *abszolút*. Ezt a szót nem mint a „legtökéletesebb” változhatatlant értem: csak mint értékmérőt használom.

Most jön a kérdés legérdekesebb része, a tudat, mely az alkotás komplexumát rendezi: mert a belső folyamatok végső és döntő fóruma „elfojtó hatalom” is lehet.

Freud: „A műalkotásoknak is el kell kerülniök a nyílt összeütközést az elfojtó hatalmakkal.” „Csak úgy, mint az álmoknak.”

Azonban ha az elfojtó hatalmak, melyek a tudaton keresztül hatnak, működésbe lépnek, az összeütközés elkerülhetetlen: a műalkotás nem jön létre.

Az ösztönös alakításnál elfojtó hatalmak ritkán lépnek be, melyek gátolnák kifejlődését.

Egy tisztán ösztönös művésznak egyszer sikerülnek dolgok, legtöbbször nem. Az a régi szó „ihlet” tulajdonképpen nem más, mint az a tény, hogy az alakítás folyamatában nincsenek gátló körülmények. Ha vannak, akkor munkái nem sikerülnek. – Tehát a művészt sikeres munkája alatt nem szállja meg semmiféle „ihlet” vagy szentlélek.

De elfojtó hatalom eredménye az is, ha egy alakítási folyamat nem tisztázódik tudatossá.

Itt közbelép egy új fejezet: a probléma. Ösztönös művésznak nincs problémája és ennek hiányában munkája rengeteg véletlen összetevőjének eredménye. Fejlődési vonala nagyon csekély, lokalizálódik egy szűk területre. Ennek következtében képzelete sem gazdag.

Felvetődik egy ellenválasz: ha egy ösztönművész munkáját tudatosság nélkül hozza létre, akkor nem lehetséges a tudat hiánya mellett elfojtó erőt feltételezni, miután a tudatot neveztem elfojtó hatalomnak.

Ha a művész mondanivalója annyira felsűrűsödött, hogy ellenállhatatlan vágyat érez annak kifejezésére, akkor ez az erő elhárítja a gátló körülményeket. Azonban munkája az eddig tárgyalt ösztön elméleten túl nem fejlődhet, melynek oka a hiányzó tisztult kritikai szellem, a problémák születésének centruma. Ez a hiány szerint elfojtó hatalom, mely megakadályozza a tudatossá válást.

Tudatos tevékenységnél elfojtó hatalmat eredményez az ösztöntúltengés. Ha az értelem kritikai szervezettsége nem képes rendet teremteni: úgy egyensúly-billenést okoz és létrejön az ösztönnel szemben túlsúlyba kerülő tudatos ösztön-elfojtóerő. A tudat elfojtó hatalom; ha olyan intellektuális berendezettségről van szó, amely a lexikonszerű ismeretbőségen túl nem rendelkezik kultúrával. Tehát összegezve: az ösztön éppen úgy gátló körülmény lehet az alkotás kifejlődésének megakadályozásában, mint a tudatosság. Ebben az esetben a művész alkotásra nem képes, vagy munkája nívón alul marad. A két művésztípus közötti különbség igen lényeges: az, aki érzés után igazodik, a tapogatódzáson túl soha nem jut – az, aki az érzésen túl gondolkodik, annak alkotása az ellentétek örökös harcában szenvedésekkel telítve gyúrja egységgé alkotását; mely magasabbrendű szellemek tulajdonsága és az abszolút alkotás kritériuma.

És nem utolsó helyen az elmúlt korok művészethalmazának ismeretéből keletkező utánérzések már nem elfojtóerők eredményei, egyszerűen tehetségtelenség. –

Mi a tehetség?

Mondják, már veleszületik. Nem: a tehetség egyáltalán nem születésből eredendő csoda. A nagyon bonyolult biológiai átöröklési megfigyeléseket tudomásul véve a tehetség kérdése szerintem olyan érzékeny pszichológiai és szellemi konstrukció, mely minden külső fizikai és belső pszichikai történésekre, emóciókra rezonál.

Felnevőképessége van. Ez a képesség majdnem minden emberben meglehetne, ha a nevelés és iskola nem elfojtaná, hanem segítené a kifejlesztését. De ez még nem elegendő. A belső és külső történések felnevőképessége mellett leadó, kifejező készséggel is kell rendelkezni. Ezek a képességek megfigyelésekre kényszerítik a szellemet. Megfigyelésekből ismeretek, végül tudás fejlődik. Szellemi és lelki érzékenység kérdése. A komplexum többé kevésbé minden emberben adva van. A tudatalatt létrejövő „kifejezési vágy”, mely a tehetség legjellemzőbb jele, már kevesek tulajdona. –

A *kifejezési vágy keletkezése, hatóértéke*. A „vágyerő” kényszeríti a szellemet dinamikus feszültségre, mely minél magasabb, annál intenzívebb a befogadó, elraktározó, rendező, ismeretgyűjtő, megismerő, felfedező karakter. Önnevelő akarat. Ez a tehetség.

Művész az, aki a fenti folyamaton felül mondanivalóját maradéktalanul ki tudja fejezni. Hogy milyen módon, azt Freud két mondatának továbbgondolásával már elmondtam.

Az ember, természet és művészet viszonya nem egyszerű. Ne csodálkozzunk azon, ha a művészet arca dekomponált, diszharmonikus, mert új kompozíciót, új harmóniát hoz, mely a világhoz szól és méltó helyére akarja állítani az embert – ahol az ember gondolkodik.

— . . —

Gyermek-pszichopedagógia a gyakorlatban még sehol nincs. Kétségtelenül haladt valami keveset az utóbbi évtizedben a nevelés. De amit a pszichopedagógia jelent a gyermeknevelésben, az az iskolában nem tapasztalható. Ennek oka a pszichopedagógia ismerethiánya.

A pedagógus hivatalnok-típus megdőböntő szaporodása eléggé igazoló. A Montessori rendszer sok haladást mutat, azonban nem teljes és az állami felügyelet befolyása sem termékeny. Nem azért, mert állami, hanem azért, mert rossz. A Montessori rendszer írás és fogalmazás tanítása például nagyon magas nívón van a hivatalos iskolák felett. Nagyszerű megértést árul el a gyermekkel szemben és ezért hatása intenzív. Nem oktató mint más iskoláknál, hanem rávezeti a gyermeket a tanulásra, annak szükségére és szépségeire. A gyermek maga tanul és nem tanítják, ami igen nagy különbség.

Hol vagyunk még attól, hogy Freud nyomán a pedagógiát a feje tetejéről a lábára állítják. A nevelőtársadalom nagyképű dilettánsai Freud neve hallatára utánoszhatatlan grimaszba torzul: megdőbben saját tudatlanságán.

A felnőttek rákényszerítik felnőtségségüket a gyermekekre, a gyermek nem találja meg magát az agyontanmenetezett iskolatípusban. Mi lehet az oka, hogy később az ifjúság undorodik az iskolától? Azt mondják, hogy nem akar tanulni: ez szerintük speciális ifjúsági kór és drákói intézkedésre van szükség, hogy „betörjék” mint egy csikót, hogy a járomhoz alkalmazkodni tudjon. Fő alapotívum a megfélemlítés. Ez az iskolaundor a tanítótöbbletek képzettségét nem túlságosan igazolja. Az ifjúság nagyobb részének tudatalatti védekezése az iskolagyűlölet. Állításaimat igazolja, hogy tanítóképzőt, tanárképzőt stb. végzetek tudása, képzettsége egyenlő a semmivel.

Az eddig elmondottak következménye, hogy az úgynevezett rossz tanulóknak kell „keresni” a tehetséget. Nagyon szomorú, hogy az iskola jó és rossz tanulókra osztályozza az ifjúságot. Sajnálom, hogy ez a megállapítás gutaütést okozhat egyeseknél. Persze, vannak jó tanulók is, akik ezek szerint tehetségtelenek. Nem. Egyszerűen szellemi berendezésük megelégszik a változhatatlan körülményekkel. Hogy a rossz tanulók között kell „keresni” a tehetséget, nem jelenti azt, hogy minden rossz tanuló tehetséges. Az élet nagyon is igazolja, hogy a „rossz tanulókból” kerülnek ki zseniális emberek, művészek, tudósok, feltalálók. Az eminensek az élet szürke emberei. Nem az iskolai eminensek csinálják a kultúrát.

A pedagógia területére azért tértem át, hogy a tehetség fejlődését ebből a szempontból is megvilágítsam. Az iskoláit végzett ifjú földhöz vágja könyveit, széttépi füzetait, melyek kínos kötelező gonddal íródtak a tanár úr rendesen üres bejegyzéseivel és blöffös osztályzataival. Ezzel a nagy gesztussal korántsem vetett véget az iskolának. Hatása sokáig rányomja bélyegét a fejlődő szellemre és vagy örökre megszabadul tőle, – vagy soha.

— . . —

A *rajz* az a tantárgy, melynek helyes megértése és alkalmazása lényegesen jól befolyásolja a szellem képzését, mert az agysejteket legintenzívebben igénybeveszi és ezáltal a felfogóképesség fokozódik. Ennél a pontnál igazolódik a tanmenet értéktelensége. Ha a tanuló az „előírt”, rákényszerített formát nem éri el, az eredmény nem lesz kielégítő. Ha az előírást nem éri el, bizonyíték arra, hogy a tanulóban ez a forma hiányzik, erre a formára képtelen: tehát bizonyos, hogy az ő formája nem a tanmenetben van előre megfogalmazva, hanem öbenne, saját magában.

A gyermek szellemi fejlődésénél láthatjuk, hogy a természet a rajzoláson keresztül gondoskodik az agysejtképződésről. A gyermek első szellemi tevékenysége a ceruza és papír. A firkáló perióduson túljutva kezd ábrázolni. Téves azt hinni, hogy az ábrázolások megfigyelések eredményei. Fantáziája foglalkoztatja: a valóság jelenségeképek alakjában tükröződik és eltorzul a képzeletben, mint a vízben tükröző tárgyak képe. Hogy nem megfigyelésen alapulnak a rajzai, bizonyítja az is, hogy minden gyermek rajza önkényes, teljesen szabad, gátlás nélküli, szinte anarchikus. Ezért olyan szépek a gyermekrajzok. Ha növekedése folytán a természetet kezdi „megfigyelni”, rajzai a megfigyelés következtében visszafejlődnek, miután fogalmilag nem tudja tisztázni a tárgy és a rajz viszonyát: nyomban jelentkezik az utánzás, melynek tudatalatti jelenlétét mint „utánzási ösztönt” tagadom. Ez nem létezik, a gyermek utánzási hajlama a felnőttek ajándéka. Csodálatos rajzfantáziájának periódusa végetér.

Ennél a pontnál volna fontos a rajzolás továbbfejlesztésének helyes vezetése. Lényegesen megkönnyítené és értékesebbé tenné a tanulás időtartamát. Élesebb felfogás, a dolgok lényeges meglátása későbbi életszemléletének kimélyítését eredményezné.

— . . —

Analízis csak gondolkodás útján tudatosan lehetséges.*

A természet külön részletealkotás és kozmikus alkotás. Egy virág, egy fa stb. semmi másra nem hasonlít önmagán kívül, csak alkotójára: a természetre. A műalkotás alkotója az emberi szellem és azok a kollektív tényezők befolyása, melyek törvényszerűen áthatások formájában jönnek létre az alkotásban. Kollektív tényező mind az az általános szellemkultúra, mely társadalmi konstrukción felépülve vagy azon túl egy fejlettebb szociális architektúra.

Miután az ember is a természet alkotása: ebből következik, hogy az ember alkotása szükségképpen hasonlít a természetre. Képmása a teremtés törvénye és örök változása, de nem külsőben. Erő, ritmus, fény, árnyék, dinamika, térdimenzió, sík, ferde egyenes, horizontális, vertikális, szín, kinétika, statika, kaosz, monumentális, vulkanikus, asszimetria, harmónia, diszharmónia, komplementer, változás stb. fogalmak: mélyen reális valóságok, tehát a művészet nemhogy elszakadt, de egyesült a természettel, mely egyesülés nem azonosulás, hanem minőségi változás.

A változás ornamentális. Az *ornamentika* nem mindig a tudattalan autoszimbolizmusa. A primitív népek vallásos hitükből és nem díszítő szándékból alakított ornamensei autoszimbolizmus. A későbbi primitívek, akik már díszítő elemnek alkalmazzák az ornamentális formákat: a szándék, mely díszítő tendenciájú valóságsszimbolizmus és a tudattalan szimbolizmus keresztezése.

A kultúrművészetek ornamens formái (görög, renaissance, barokk stb.) logikusok, a tapasztalás útján levezetett díszítőelemek, mint ahogy nem autoszimbolikus a geometria.

Az absztrakt művészetben nagyon sok az ornamentikus elem, azonban nem díszítő szándékú, tehát lényegesen megváltozik: spirálisan vezet vissza az őornamenshez, de nem primitív fokon, hanem magasabb fokon a tapasztalás és gondolkodás valóságanalízise, melyben a tudatalatti telítettség: lelki grafikonja is meghatározó. Nem valóságsszimbólum és nem tudatalatti szimbólum. Döntő szerepe van az értelem alkotóenergiának és az ösztön tudatalatti vonzásának. A művészet neurotikus alapon nem lehetséges, mert alkotás ezen az alapon nem létezik.

Neurotikus lehet a művész és ez magyarázza meg azt a tényt, hogy nagyszerű művészek fejlődésvonala megtörik, további művészi tevékenysége az addig elért nivón jóval alulmarad, vagy teljesen megszűnik. A neurózis, mely a művészi alkotást lecsökkenti vagy megszünteti, a lelkieken kívül lehet szellemi defektus is: mely akkor következhet be, mikor egy új művészeti fejlődő áramlat állapotába az illető szellemileg nem tud beilleszkedni, ott nem találja meg a helyét: konfliktusba kerül önmagával és bekövetkezik a hanyatlás.

Az automatikus önanalízis a művész legbensőbb önvallomása. Analizáló energia az élmény és az értelem. A mű regisztrál mindarról, ami a kifejező szellemén és lelkén keresztül történt vagy történik. A vallomás azonban még nem analízis, csak adat az analízishez. Az analízis megvalósul a műalkotás forma, vonal, színelemeiben: ezen komplexum felépítésében mögötte benne van. A műalkotás mint analízis sokkal magasabb értelmezésű, mint amit az analízis szó jelent. A lélekelemzés az emberi lélek tapasztalati úton szerzett megfigyelések tudománya. A művészetben az analízis teremtő tényező, — a tudomány megállapít, a művészet halhatatlan.

Megpróbálom leírni, hogy bennem hogy jön létre egy műalkotás és ezzel kapcsolatban analízis. Világos, hogy a valóság szemlélete mélyen nyomokat hagy az emberben. Szeretem a természetet, de tisztában vagyok azzal, hogy a természet és műalkotás különböző fogalmak. Sétáim alkalmával sokszor kis szelet papírokra skicceket készítek a látottakról, melyek bennem élményt váltottak ki. Ezek a kis rajzok vonalakkól állnak és egyáltalán nem a természetet reprezentálják, csak utalnak az élmény minőségére. Ezeket a kis rajzokat elteszem. Én a munkában a folytonosságot tartom és így soha nem érzek különösebb vágyat, hogy fessek, mert ezt jóformán minden nap megteszem. Az alkotási vágy annál nyugtalanítóbb és miután állandóan dolgozom, ez a vágy folytatódólagosan aktív. 15–20–30 vázlatot nézegetve egy érdekel és azon elindulva megkezdem egy vázlatot. Soha nem dolgozom végig egy képen, mindig több munkán: egyszer ezt veszem elő, aztán a másikat. Megtörténik, hogy egy évig mindig előveszek egyet. A kis rajzok asszociálják az élményt, mely nagyon bonyolult dolog. A kép meg van kezdve a vázlat alapján, de fejlesztése már nem vázlat többé. A kép alakulása olyan arányban tér el a vázlattól, mint annakidején, mikor készült a vázlat a természetről.

A mű fejlődése tehát tisztán belső folyamat lesz. A formák gazdagodásával megindul az értelem szellemi munkája: lelki és szellemi folyamat egyszerre. A tárgyakat felbontom vonalakra, síkokra, színekre, — a tárgy elveszti jelentőségét és átalakul szellemi jelentőséggé. Vonalak eltolódnak, deformálódnak a síkon az egész egységének törvénye szerint. Például adva van egy csendélet. Nem a csendélet érdekel, hanem az

*A valóság tudatos analízise és az önlélek analízis: egyenlő a szintézissel. A szintézis kozmikus.

az erő, mely a tárgyak mögött é: a tárgyak egymáshoz való viszonya alkot. Ez a feszültség, mely minden létező valóságban megvan, a dolgok felbontásával realizálható.

A felbontott realizálás az analízis: ilyen módon történik a valóságanalízis, mely esetről esetre más, előre meg nem határozható. Ellentétben azzal a leábrázoló tendenciájú és felfogású festővel, kinek a munkáját a mindig előtte levő modell már előre meghatározza.

Az a valóságanalízis komplexum, mely a vásznon a realizálás folyamatában van: magába foglalja az alkotó legbensőbb állapotát is. A valóságfelbontás szükségszerű következménye a művész belső rétegeinek tudattalan feloldása: analízise.

Ezen a fokon az analízis nem magyaráz, nem szimbolizál, nem közvetít semmit, mert a belső és külső elemek az alkotásban egyesülve kozmikus jelentőségűvé alakulnak. Egyedül a műalkotást szolgálják és annak megalkotásával megszűnnek, mert létrehozták a legmagasabbat és éppen azért, mert analitikus úton jött létre az alkotás, tovább nem analizálható, mert befejezett.

A tudományos analízis a műalkotásból kiindulva visszafelé haladva téves következtetésekre juthat éppen azért, mert az alkotásban maga az analitikus folyamat is feloldódott. Eredményre csak úgy jutna, ha magát az alkotót analizálja.

Társadalmi konstrukció, gazdasági erők hatnak a művészekre: ebből keletkező világnézet a művészetben szintetikusán fejlődik ki.

Kétségtelen, hogy a jövő társadalmi szociális társadalom lesz, mert a fejlődés törvénye a szocializmusra van beállítva. A szocializmus világszemlélete a realizmus.

Szükségképpen a művészetek is a realizmus stílusában születnek meg? Ha a társadalom a szocializmusban kifejlődött, szükségképpen a dialektika törvénye szerint a művészet alapja többé a realizmus nem lehet.

— — —

Az egész élet mikroszkópikus és kozmikus organizmusának törvénye a *mozgás*. A képzőművészet nem képes a mozgás megjelenítésére. Egy gép mechanizmusa csak a mozgás által válik dinamikus erővé és ezáltal esztétikussá.

Minden élő organikus objektum a mozgásában él és testi plasztikus konstrukciójuk is a mozgással van összefüggésben. A képzőművészet az objektum ábrázolásánál abszurdum: mert éppen a lényegét, a mozgást képtelen ábrázolni. Plasztikus test ábrázolása a lényeg, az élet nélkül. — Éppen ezért az ábrázolt testnek csak egy, a térben felénk eső részét ábrázolhatjuk egy síkon, mely a tárgynak egy részlete, látszatképe és nem a valóság. Ez az igazság vezette a gondolkodó művészeket a formák felbontására, mely a dolgok belső feszültségének hangsúlyozásával, behelyettesítette a mozgást: az anyag és erő azonosságának elvét. Ez a magyarázata annak, hogy egyes művészek (a haladószeleműek) a tárgy ábrázolását mindjobban viszaszorítják és az ábrázolás fölé hangsúlyozták a feszültséget. Az ábrázolt feszültség azonban nem azonos a külső, térbeli mozgással: csak elvont behelyettesítése.

A valóságobjektumok ábrázolása tehát a fenti elgondolások szerint kivihetetlen, örökké megoldhatatlan, mert a képzőművészet törvénye a *statika*, — a valóság pedig *dinamikus*.

Emberről, állatot ábrázolni, plasztikai szépségükre hivatkozni értelmetlenség, mert plasztikájuk a mozgással élő és esztétikus: mozgás nélkül halott. Azok a valóságobjektumok, melyek a természetben statikusak, például hegy, fa stb. szerintem szintén nem ábrázolhatók le, mert annyira összefüggőek a többi objektumokkal, hogy szétválasztásuk lehetetlen. Hegyek, fák, felhők a valóságban összefüggőek, mert a térben folytonosak. A modern gondolkodás azért állítja be a művészet homlokterébe a csendéletet, mert először statikus, másodszer formailag a többi dologtól elkülöníthető. Helyzetét szabadon változtathatam.

Az anyag és erő elve a valóság statikus objektumaira is érvényes, statikus jellegük csak látszólagos. A feszültség hangsúlyozása a statikus valóság-ábrázolásnál olyan ellentétességet hoz létre, mely absztrakt értelemben azonos az anyag erőazonossággal. Felmerül a kérdés: ha a feszültség a tárgyképet elnyomja és minél hangsúlyozottabb, annál kevésbé apercipálható a tárgykép, szükséges-e a tárgyábrázolás?! Nem helyesebb ennek kikapcsolása és milyen eredményre vezet?

Az irodalom ábrázolása a dolgok térben és időben történő mozgását az olvasóba helyezi. Az irodalomban a mozgás a fogalmak által tér-időbeli absztrakt asszociálása. Az irodalom tehát soha nem nélkülözheti az ábrázolást, mert éppen a változás megalkotásának törvényszerű szükségessége.

A zene hasonlóképpen tér-időbeli, dinamikus egységkomplexum: mozgás. Az irodalom és zene külön-külön olyan formaegység saját törvényein felépítve, mely nem hasonlítható a valósághoz, és mégis azonos vele.

Az abszolút festészet alkotóelemei a vonal, sík, szín, ritmus, forma és színellentétek. A forma összessége és egymással való összefüggő egysége ugyanaz a valóságélettörvény, mely a képzőművészet síkján reprodukálással megvalósíthatatlan. A tiszta festői eszközök formái azonosak lesznek a valóság-formákkal anélkül, hogy ábrázolná őket, mely azért is lehetetlen, mert a festő kétdimenziós, lezárt síkfelületén

háromdimenziós tárgyak valósága képtelenség. A tiszta formák egymásra hatása, összefüggése, ritmusa a valóság mozgásával azonos.

Absztrakt formák és feszültségek, melyek kétdimenziós felületen alakulnak alkotássá, az anyagerő azonoság megvalósítása, mely a művészet törvényein átalakulva a mozgás tiszta realitása.

Tehát az absztrakció a képzőművészetben a tiszta realitás fogalma.

A múlt művészete a világ megdermedt, mozdulatlan fátyolt ritmusa. A fent leírt folyamat a konkrétumból az absztrakt felé halad és az absztrakció kulminálása után újra a konkrétum felé, de ez már nem ugyanaz mint a kiindulás konkrétuma. A tudomány és filozófia által feltűnt valóságigazságok párhuzamosan haladva a művészet síkján feloldódnak.

*

Az absztrakt művészetről lehet vitatkozni, de ha megérteni akarjuk, a gátlásoktól meg kell szabadítani magunkat és engedni kell, hogy hatása bennünk mélyen járó utakat érintsen. – Lássuk meg, hogy az érzéseinket összekötő külső erők kapcsolódnak belső világunkkal. Az új művészetben belső természetünket keressük. A formák és színritmuskok kompozíciós fegyverzettségével, mert többé-kevésbé mindenkiben benne vannak azok az érzés és értelmi elemek, melyekből a mű felépül, a hullámzó vonalak, térbe feszülő formák, éles, lágy, hideg, meleg ellentétek harmóniája. – A természetben minden rezgés, hang, fény, szín hallása, látása elkerülhetetlen hatással van ránk. A szobánk falára vetett napfoltok éles világító körvonalai, a szélvihar, a villámcsapás stb. érzésáramlásokat idéznek bennünk. Az absztrakt mű is hasonló áramlások kiindulása, ahogy a napfoltok bennünk világítanak. Belső valóságunkat kell megnyitni a mű felé, hogy annak kisugárzását felfogjuk. Az elvont mű a szemlélőben élményt szuggerál és követeli véleményét, mely soha nem lehet a művel szemben teljes közömbös. Szuggesztívja nyugtalanító, nem azonnal ható, tehát gondolkodásra kényszerít, mivel szellemi vonala igényesebb szemléletre utal. Tudjuk, hogy az atom azonos a világegyetem törvényeivel. Bennünk is ez a törvény él; alkotásainkban a részeket magába foglalo egészet keressük. Az absztrakt művek azért zártak, nem folytatódnak a határolt síkon kívül. Önmagukban visszatérő egészet alkotnak. Az élet geometrikus felépítése a mikroszkóp világától a kozmikus világképig mindenhol érvényes. (A repülő felvételeken is látjuk, hogy a részletformák geometrikus egységgé változnak.) A tudomány felfedezései a művészetben párhuzamosan jelentkeznek. A mai művészet az élet geometriai rendjének meglátása. Nagy elfogultság lenne azt hinni, hogy az absztrakt művészet korunk csúcsteljesítménye. Az a tény, hogy nem tiltakozás a múlt konzerválása ellen, még akkor is, ha az a modern jelzőt viseli, a tárgyaltan művészet formaképzése kollektív és legjobban összefügg az építészeti formavilágával. Nem naturalizmus, mint ahogy az építész sem természet. Az absztrakt művészet újjáteremt a művészetet a kollektív és egyéniség szintjén. A virág nem hasonlít semmihez és mégis kollektív és egyéni varázsa van. Az ábrázoló művészet nagyobb része a valóság visszahatását nem bírja el. A szabad tér, a valóság közvetlen közelsége megsemmisítő. Itt felvetődik egy kérdés: imitáló az ábrázoló művészet? – Nem. – A képzelet alakítóképesége nem azonos az utánzással, de ugyanakkor az abszolút alkotással sem. Ennek a beállítással az ellenkezője is igaz, mert abban a pillanatban, mikor a mű megszületett, már nem a realitáshoz van köze, hanem a művész világához. Ebben az esetben a természet visszahatása megszűnik, mert a két világ lényegében külön világ. Ez az eset a kiváltságos művészek esete. –

Az ábrázolás a szemlélőben asszociálja a tárgyat. Az asszociáció és tradíció segítségével ellenőrizni tudja a mű kvalitásait. Az absztrakt mű nem asszociál valóság képet: a támpontok nem a művön kívül vannak, tehát kizáróan az alkotóelemek összefüggésében kell keresni értelmét és értékét. Ez a művészet szellemi a legmagasabb emberi értelemben. Az alkotó szellem erőfeszítése a dekoratív vagy ornamentális fogalmakkal ellentétes irányú, és ha mégis vannak ilyenek, azok rosszak és bizonyítékai tisztázatlanságuknak. Nem metafizikus, nem elérhetetlen és megfoghatatlan. Ellenkezőleg az élet mikroszkópikus világához van köze anélkül, hogy azonos lenne vele. Az ember gondolatáramlásai folytonos vizionálása a valóságnak: belső világunk biológiai kapcsolatban van a külső világgal, azonban nem idézzük és nem kizáróan a realitással fejezzük ki mondanivalónkat.

A múlt századok művészete a világ megismerésén keresztül a vallásos hit művészete volt. A vallásos művészet megszűnt és azt hiszem, ez az oka, hogy mindjobban közeledett a művészet az elvont formához. – A világ külső megismerésének fokozása nem lehetséges; tehát a teremtés megismerése felé fordulunk a természettudományos hit vallásával. A teremtő erő az élet misztériumával találkozik. –

A valóság ábrázolásának párhuzamosan kell haladni az elvont művészettel, mert az átalakító ellenhatás megtisztítja az ábrázolást a látszat-formaromantikától. Az egymáshatás eredményeképpen elképzelhető a természet-szemlélet fejlettebb formája. A párhuzamosság egy pontban sem találkozik, de egymás mellett folytonos egyenközűséggel egyensúlyozottan haladnak a végtelen lehetőségek felé. Az absztrakt művészet a magasrepüléssel hasonlatos, a gépben ülő ember a támpontokat elveszíti és az az érzése, hogy nem mozog, pedig tudja, hogy repül.

A modern művészek a mai napig az ábrázolás nagy küzdelmét harcolták a valósággal. A kubizmus volt az utolsó, ahol az alkotásért feláldozott valóságképek szétvagdalva, formalizmussá változva önmaga fejlődésének akadálya lett. Aki az izmusokban részt vett, annak választani kellett, vagy tovább haladni a kubizmuson – ez esetben az elvont formát kellett választania még akkor is, ha az ábrázolást nem adta fel – vagy visszamenni a kubizmus mögötti művészeti ideológiák valamelyikéhez. A legtöbb művésznek ez lett a sorsa. Akiben a jövő bizonytalanságot jelentett, visszafordult. A természet új felvilágosítása helyett egy túlhaladott festői világszemlélet kipróbált útját választották. Így történt, hogy ma túlteng a posztimpreszcionizmus.

1952

Az ember fizikailag komplikált szervezet. Szellemi és pszichológiai szempontból még komplikáltabb.

Ha a természet kis részeit vagy nagy egészét vizsgáljuk, ugyanazt tapasztaljuk. Semmi sem egyszerű. A legegyszerűbbnek látszó jelenségek mögött a legkomplikáltabb valóság van.

A XX. század új művészete absztrakt művészet, melyet helytelenül neveznek annak, mert nem az. Valószínű ez is olyan kereszteselésből származik, mint barokk vagy kubizmus – gúnynevek – melyek az illető stílust megnevezték. Ez új törekvések előtt értelmetlenül álltak és állnak az emberek és így lett absztrakt az ő szempontjukból, értelmetlen, elvont. – Az új stílus, az absztrakció a rejtett realitások kifejezője. Új realitás – új szempontok.

Téves azt hinni, hogy az absztrakt művészet a valóságtól eltávolodik, az étellel nincs kapcsolatban. Látzólág igen, de lényegében sokkal mélyebb kapcsolata van a valósággal, mint a leábrázoló művészeteknek volt.

Felületes meghatározás, hogy valóság az, amit látunk, és ahogy látjuk. A jelenség matérián belül egy másik valóság van: az élet! Ez a kettő egy!

Az absztrakt művészet nem metafizikus, mert az elvont formák valóság eredetűek, melyek metafizikussá nem válhatnak, mint ahogy a mikroszkópius világ sem metafizika. Ez a gondolkodás eredményezi azt a művészetet, mely nem elégszik meg a természet külső képével. A természet teljes megértése az elvont művészethez vezet. Az elvont formakomplexum valóságot asszociál, valósan szuggesztív! Ez a visszahatás eredményezi a természettel szemben való helytállást. Például egy festő éppen készen van tájképével, melyet a természet előtt festett. Ugyanarra a helyre, ahol a festő állt, elhelyezünk egy körülbelül akkora tüköröt mint a kép úgy, hogy ugyanazt a természetdarabot adja vissza mint a festmény. A festményt a tükör mellé helyezzük és összehasonlítjuk a két azonos képet: az eredmény megdöbbentő lesz. A tükörben láttott kép az életet tükrözi vissza, a festett kép halott, értelmetlen lesz mellette. A tükörképben élő hegy, fa, árnyék, fény mind élő valóság; a festett kép mind annak a hazugsága.

Auszüge aus den Tagebüchern des Malers Jenő Gadányi (Herausgegeben von Sándor Lánicz)

Jenő Gadányi (1896–1960), eine hervorragende Gestalt der modernen ungarischen Kunst, war zwischen 1945 und 1948 Mitglied der avantgardistischen Künstlergruppe „Europäische Schule“ und unterrichtete an der Kunstgewerbehochschule. Einzigartig sind seine Naturdarstellungen, in konstruktivistischer Auffassung vorgetragene symbolische Visionen. Die veröffentlichten Auszüge seiner Tagebücher vermitteln einen Begriff von den Etappen seiner schöpferischen Entwicklung. Wir erfahren daraus, wie er sich nach seinen anfänglichen literarischen Interessen unter dem Einfluß Károly Kernstoks der Malerei zuwandte und wie seine künstlerische Persönlichkeit heranreifte. In den Tagebüchern legt Gadányi auch seine ästhetischen Ansichten dar: Der Künstler muß für seine Überzeugung einen heroischen Kampf austragen; das entstehende Neue wird keine nationale Kunst mit äußerlichen Merkmalen, sondern eine Kunst von universellem Charakter jedoch mit nationalen Zügen sein. Er befaßt sich auch mit Fragen der Schaffenspsychologie, mit den Mechanismen der Hervorbringung einer Leistung: Er unterscheidet zwischen bewußten, unterbewußten und instinktiven Faktoren, aus der Vereinigung all dieser Faktoren kommt das Kunstwerk zustande, wenn auch Talent vorhanden ist.

Aus den autobiographischen Abschnitten erhellen auch die unmenschlichen Methoden, mit denen der große Künstler zur Zeit der falschen Kunstpolitik der beginnenden fünfziger Jahre zur Seite gestellt wurde.

KORTÁRSAI GADÁNYI JENŐRŐL

(Közli: Heitler László)

Gadányi Jenő festőművész életével és munkásságával hosszú idő óta foglalkozom. Munkám során a Magyarországon lévő és elérhető Gadányi-festmények és -grafikák legtöbbjét és a művész írásos hagyatékát – művészetelméleti és gyakorlati följegyzéseit, meditációit, naplójegyzeteit – megismerni, tanulmányozni és értelmezni többszörösen volt alkalmam, az utóbbiakhoz elsősorban a művész özvegye jóvoltából jutottam hozzá. Elolvastam Gadányi Jenőné *Így történt* című, 1965-ben megjelent könyvét is, mely dokumentumokban rendkívül gazdag és az 1960-ban elhunyt főszereplőjét az élmény erejével élénk állító írás.

Kutatásaim ellenére úgy láttam, hogy a művész személyéről és munkásságáról a bennem kialakult kép még nem teljes. Szükségesnek tartottam, hogy megismerjem Gadányi kortársainak emlékeit a művészről, hogy az ő tükrükben is lássam a festő alakját és műveit. Arra voltam kíváncsi, hogy barátai, ismerősei mit láttak meg és tartanak fontosnak munkásságában, hogyan látják személyét, az új művészet szolgálatában telt életét. Megerősített szándékomban az a két írás, melyet barátjától, Kassák Lajostól ismertem Gadányiról.

Igyekeztem megkeresni mindenkit, aki 1980 óta elérhető volt a Gadányit életében ismerők közül. A megkértek túlnyomó többsége egyetértéssel fogadta és készséggel teljesítette kérésemet, elmondta vagy lejegyezte emlékeit, megfigyeléseit Gadányiról. Nagy és mással nem helyettesíthető anyag gyűlt így össze, melynek nagyobb részét most itt közreadom.

Az emlékezők önzetlen fáradozását ezúton is szeretném megköszönni, és ide jegyzem azok nevét is, akiknek a nyilatkozatait ebben a válogatásban nem adhatom közre, mivel lehetőségeink végesek: Anna Margit, Bálint Endre, Fett Jolán, Gábor Marianne, Gábor Móríc, Kelle Sándor, Klie Zoltán, László Gyula, dr., Pirk János, Pogány Ö. Gábor, Ráfael Győző, Redő Ferenc, Ruzicskay György, Somogyi József, Vajda Júlia.

Heitler László

Lossonczy Tamás:

Mind a ketten Vaszary János növendékei voltunk, ha egymástól távoleső korszakban is. Munkái alapján Gadányit régtől fogva ismertem, de közelebbi személyes kapcsolatba vele csak a negyvenes évek elején kerültem. Olyan ember volt, akit már az első találkozásunk alkalmával megszerettem. Gadányi Jenőnek voltak és vannak szellemi rokonai, azonban az ő szuverén, senkivel össze nem téveszthető festői jelleme, emberi-művészi jegyei páratlanul állnak. Semmi sem állt távolabb tőle, mint a szolgálalkúság, a szervilizmus és a bizantizmus.

Az élet jelenségeit sohase önmagukban, hanem a körülményekkel, a környezettel összefüggésben látta. Mivel a dolgokat a környező jelenségek és mozgatóerők feszültségócaiban figyelte, vérében volt a kompozíció, a szerkesztés, az összefüggések kutatása és ennek festői öröme. Így az alkotó munka emelkedett és elmélyült, fennkölt szépsége hatja át sajátos képeit.

A két világháború közötti idők kultúrpolitikája az úgynevezett római iskola merev, szorongásos neoklasszicizmusáé követelte meg a művészeketől. Gadányi azon kevés művész tömörülésébe tartozott, akiket nehezen, rossz szemmel nézve tűrt meg ez a gyászos kultúrpolitika, nem támogatott, hanem ellenfél módjára gáncsolt. A KÚT-ra és ennek legjobbjaira gondolok.

Gadányi dehogyis volt valami harsány hangú szónokfestő. Csöndben, szívósan, célját érezve hittel, rendezett szívvel és aggyal festette képeit, készítette oly szép rajzait és figyelemre méltó, messzire tekintő feljegyzéseit, gondoskodott ugyanakkor a családjáról. Nem festőszár-honoráriumokból élt, nem adta el magát (mint annyian), inkább vállalta a tanítást, és szerény pedagógusi fizetésével váltotta meg a művész függetlenségét és szabadságát. Orbánhegyi úti szerény lakásában érlelte hosszú éveken át képeit, melyek ma szerte az országban múzeumainkban láthatók és élnek tovább az utókor embereinek gondolatvilágában.

Sűrűn látogattuk egymást Gadányiékkal a negyvenes években. (Jenő kitűnő török kávét főzött.) Ahol tudott, ott segített a bajbajutottakon, negyvennégy üldözöttjein ez az európai széles látókörű ember.

A felszabadulást követő évek pezsgő művészeti életében többször állítottunk ki együtt. Sok szép órát töltöttünk közösen Kállai Ernőék társaságában. Az első, Kállai Ernő által rendezett jelentős művészeti kiállításon is együtt szerepeltünk: a Szabad Művészet Rózsa Miklós-emlékkiállítás volt ez 1945 májusában.

A nyarat, később a teleket is Gadányiék Békásmegyeren töltötték. Ott többször is találkoztunk a kedves Klie Zoltánnal, Gadányi Jenő régi festőbarátjával, aki nemrég érkezett haza szovjet fogságból.

Gadányi Békásmegyeren kitűnő alkotóperiódusát élte. A személyi kultusz, a nehéz ötvenes évek idején különböző fajta nyomások távolították el egymástól az együvé tartozó művészeket. Szerencséjére Gadányi Jenő e különösen nehéz körülmények között is megőrizhette szellemi-érzelmi függetlenségét, és utolsó leheletéig folytatta munkáját.

Az Ernst Múzeumban élete munkásságát nagy örömmel, elismeréssel és szeretettel fogadta a művészet-szerető közönség. Halála óta pedig kiemelkedő jelentősége még jobban megmutatkozik ennek a sohasé követelőző, szerény nagy embernek. Képei számomra szavakkal ki se fejezhető és maradandó élményt jelentenek.

Borsos Miklós:

Gadányit is, mint kortársaim legtöbbjét – mint vidéken élő – először képekben ismertem meg, művészeti folyóiratban. Az akkoriban Rózsa Miklós indította folyóirat szép tipográfiában hozta az új művészet művelőit. Gadányi az akkori legfiatalabbak között szerepelt, a Kepes György, Medgyes László, Trauner, Schubert, Goldman György csoportban. 1941-es bemutatkozó kiállításomon, a Tamás Galériában ismertem meg személyesen. 1943-ban Petrovics Elek az Ernstben rendezett kiállításon Barcsay, Gadányi, Pálfi, Domanovszky, Dési Huber festőket szerepeltette, és engem szobrászként. Ekkor már barátságba kerültem Gadányival is. Kállai Ernő nagyon értékelte, és ő volt mint idősebb egyik kedveltje.

Finom, törekenynek látszó alakja, vörös haja, sovány arca, halk, rokonszenves, kevés beszédű modora, öltözte inkább valami angol utazó képét keltette. Pedig jó humorú volt. Szerettül. Nem látszott idősebbnek, mint én. Igazi festő volt. Másról talán nem is lehetett vele beszélni. (Minek is.) Munkásságát az Ernst-beli közös kiállításon ismertem meg behatóbban. Képeit valami hullámzó ritmikus mozgás tette roppant elevenné. Nem rajzi megfigyelésekből, természetű látásmódból keletkeztek, hanem színritmusok hullámzásából alakultak ki. Nem a geometrikus absztrakció hideg, kiszámított mértanisággal, hanem egy mozgalmas, organikus színhalmazból bontakozott ki a szinte másodrendű téma. Mert ábrázoló festő volt, de az ábrázolásnak legszélső fokán, akár tájkép vagy figura volt a kép tárgya. Természetesen az akkori hivatalos művészeti „elismerő” fórumok nem fogadták be, kivéve a modern művészek tömörülését, a KÚT-at, ahol rendszeresen kiállított.

A háború után az egészen modernnek nevezett művészek úgy érezték, hogy eljött a méltó elismerés és hely a magyar művészeti életben is, és a modern művészet nem lesz periférikus helyzetben, mint legfőlegbenn megtűrt valami. A főiskolákban modern szellemű művészeket neveztek ki tanárnak. Így került Gadányi is (mint még sokan mások, Korniss is, egy nagy, megújuló programmal Kállai Ernő is) az Iparművészeti Főiskolába alakrajzi tanárként.

A lendület, a reménység nem sokáig tartott. Föllépett a szocialista realizmus a maga politikai jellegével. A Színeyi Társaság Gresham-köre felhasználta az absztraktnak tartott modern előretörés megakadályozására. Bár egy sem volt köztük, aki magáénak vallotta volna a szocialista realizmus politikai háttérű marxista-leninista ideológiáját. Könnyű dolguk volt. Az 1949-es tanév kezdetén Gadányit, Kornisst, Kállai Ernőt már a portás sem engedte be az intézetbe. Így, szó szerint. Ez volt az igazgatói, főhatósági utasítás. Egyébként a kiutasító és a kiutasítottak között régi évfolyamtársi barátság volt, ami így végződött.

Gadányit ez súlyosan érintette. Elsősorban a megalázás; hangsúlyoztam, nagyon finom, érzékeny művész volt. Ami utána következett, azt csak a mi nemzedékünk érti meg, vagyis nem érti, de végigcsináltuk. Értelmetlen volt az egyén, a fejlődés szempontjából és eredménytelen a várt és remélt szocialista művészet kibontakozása szempontjából. Szétszóródtunk, meghaltak, megbélyegzetten tengődtek évekig. És most azok, akiknek ez már csak egy korszak meseje, rehabilitálhatják. Akik még élnek, sikeresen mutathatják hűségükből keletkezett képeiket. Gadányi szerény alakja és gazdag műve is bizonyára megkapja az őt illető helyet a magyar művészetben.

Duray Tibor:

Gadányi Jenővel a jó szerencsém 16 éves koromban hozott össze. Akkor, amikor a születésemtől kapott művészet iránti vágy még csak ösztönösen élt bennem; de a megvalósulás reménye nélkül. Ő volt az első ember és – amit akkor még nem tudtam felmérni – az első jelentős művész, aki ráébresztett tehetségemre.

Gadányi volt az, aki a művészet lényegét először világította meg előttem. Az ő tanácsai segítettek ahhoz, hogy az első lépést megtegyem azon a rögzös úton, amit művészpályának neveznek. Ez a kapcsolat

három évig tartott és abban az értelemben legjelentősebb volt életemben, hogy a nulláról Gadányi segítségével tettem meg az első lépést.

Visszaemlékezni is úgy tudok rá, ahogyan akkor láttam. Halk szavú, sápadt, kék szemű, vékony alkatú, vörös hajú ember volt. Úgy emlékszem, kicsit rosszul hallott, de ez inkább valami önmagába zárkózott, belső figyelés volt; olyan valakinél, aki belső problémákkal viaskodik. Szomorú ember benyomását keltette, de volt benne valami belső feszültség, belső tűz, ami későbbi képeit jellemezte.

Gadányi tanár volt abban az iparostanonc-iskolában, amelyben én akkor tanuló voltam. Egy ottani tanártársa – Némethy Béla – hívta fel rám a figyelmét, aki rajtakapott egy óra alatti rajzoláson. Némethy, aki maga is festett – de soha egyetlen képét sem láttam –, példamutató szerénységgel Gadányihoz vezetett.

Ettől kezdve vittem el képeimet Gadányihoz, eleinte az iskolában, majd később a lakásán mutattam meg időnként, amit csináltam. Hozzászólásaiban soha sem hivatkozott saját dolgaira, még akkor sem, amikor hozzá jártam s ott láttam képeit. Figyelmemet mindig a lényegre hívta fel: kompozíciós elemekre, színek, arányok viszonyára, kifejezésére, de ez az utóbbi akkor talán kissé háttérbe szorult. Ahogy visszaemlékszem akkori képeire, volt bennük valami franciás, spekulatív, kísérletező jelleg. Olajjal dolgozott, tört színekkel, feketékben-szürkékben egy-egy citrom, narancs vagy más más intenzív szín dominált. A rajzot meglehetősen elhanyagolta, a főhangsúlyt a foltok, a színek egyensúlyára helyezte. Úgy emlékszem, ezek közül a képei közül eggyel sem találkoztam kiállításokon. Az expresszív, dekoratívan színes, lendületes, több képen monumentális Gadányit már a későbbiek során, kiállításokon láttam, amikor már magam is kiállítottam. Sokat köszönhetek Gadányi csendes biztatásának.

Szalatnyay József:

A főiskolán én már csak Gadányi jó emlékével találkoztam. 1933-ban a Vaszary-osztály néhány nagy öregje Réti osztályára került át, ahol én kezdtem el ottani tanulmányaimat: többek között Ágh Ajkelin Lajos és Krocsák Emil, aki Vaszary tanáregédje is volt, legjobb barátaim egyike. Gadányi neve sokszor forgott a beszélgetéseinkben. Vaszkó Erzsébet, ahogy mi neveztük: Minyu folyamatos barátságban volt vele. Én tőlük vettem át Gadányi megbecsülését.

Már a háború idején ismertem meg őt, akkor, amikor a svájci magyar kiállítást intéztük a Kultuszminisztériumban; 1940-től 1948-ig ott dolgoztam mint szakreferens. Így született meg az a terv a felszabadulás után, hogy Gadányi Jenőt főiskolai tanárrá kell kinevezni. Az újjászervezett, megreformált Iparművészeti Főiskolára lehetett kinevezni őt, de sajnos a felfordulás kisöporté Kállai Ernővel együtt. Jó, hogy még nyugdíjat kaptak, amit a kinevezésükkel egyidőben biztosítottunk.

Kegyetlen évek jöttek ezután. És ami a legnagyobb mulasztás: Gadányi 1956 után sem kapott Kossuth- vagy legalább Munkácsy-díjat. Lehet, hogy ez is oka a mai protokolláris viszonyok közt: Gadányi igazi elismertetése és megbecsülése még mindig késik. Ő érdemelné meg mindenki előtt, hogy post mortem megérdemelt helyére kerüljön, amit életében kivívott művészi rangjával meg is szerzett.

Az én 1946-os közös szereplésem Jenővel Kállai Ernő műve volt. Azt a kiállítást ő a művészet szétválaszthatatlan egysége melletti érvelésül rendezte az Ernst Múzeumban. Sajnos eléggé feledésbe merült. Az én rajzaim, vízfestményeim a természethez közeli vizuális költészetet voltak hivatva megmutatni. Gadányi képei, grafikái a kreált természet sajátos, teljesen egyéni és remekbe készült alkotásai voltak. A katalógus előszava ezt bizonyítja: Kállai mennyire korlátatlan esztéta és kritikus volt. Ő is korán távozott, mint szegény Jenő.

Gadányiról azért esik kevés szó, mert végül is nem volt nonfiguratív és piktúrája sem volt gügye. A természetelvű festőkkel azért nem volt egy oldalon, mert sajátos tartalmát látta meg a világnak, az „objektív valóságot” sohasem ismerte el és nem ólálkodott a szocreál hitványai között.

Vaszkó Erzsébet:

Gadányi rendkívül termékeny, széles skálán mozgó, hatásában intenzív művészetét még nem vizsgálták kellőképpen. Míg élt, a csalódások sokaságát kellett elszenvednie. Úgy hittem, halála után megértő érzékenységgel elemzik majd munkásságát és életét, amit csak és kizárólag a művészetnek szentelt. Nem így történt, és ezt szomorú látni az élőknek, akik még azt hiszik, hogy az értékek erősebbek a téveszméknél.

Gadányi idegileg érzékeny ember volt, és mégis adott esetekben vakmerően bátor magatartást tudott tanúsítani. Bátor volt és harcos, ezt hosszú baráti, együtt eltöltött élet után tanúsíthatom, mert több esetben állt ki ott, ahol más bizonyosan kitért volna a veszély elől.

Gadányinak nagy szerencséje volt kitűnő humorérzéke, ez túlszegítette a csalódásokon. No meg a felesége! Gadányi életéből a megélhetés, az élet kínzó realitásai szinte kimaradtak. Ha Sisi nincs mellette, aki minden gondot átvállalt és küzdött mint művészfeleség, mint családfenntartó és anya, bizony nem tudom, hogy Gadányi hogyan élte volna át azokat a nehéz időket, amiket ő mégis művészté tudott szubli-

málni. Gadányiné nagyon nagy szerepet töltött be ebben az együttesben. Ő nagyobb a többi művészfeleségnél, mert sohasem igényelte azt, hogy neki külön szerep jusson az életben. Az ő igénye igazi alázattal egy volt Gadányi művészetével, és ezért mindent megtett, hogy azt erősítse, segíthesse és Gadányit mindentől megkímélje. A feleségekről mint negatívumokról szoktak megemlékezni. Itt épp az ellenkezője az igaz. Gadányiné pozitív szerepe döntő, és emberileg a legnagyobb példák egyike.

Ágh Ajkelin Lajos:

Művészi pályám kezdetén, mint Krivátsy-Szüts Görgy festőművész szabadiskolájának növendéke ismertem meg Gadányi Jenőt, aki Krivátsyt távollétében helyettesítette 1926 tavaszán. Gadányi ekkor már befejezte főiskolai tanulmányait.

Korrigálásai alkalmával a művészetről vallott felfogása és újszerű irányítása nagy hatással volt mindannyiunkra, akik ebben a szabadiskolában tanultunk. Az ő útmutatása nyitotta fel a szemünket egy korszerű művészi felfogásra. Ezért mindig hálával gondolok rá. Krivátsy visszatérte után mi, fiatal növendékek gyakran feljártunk Gadányi kis budai műtermébe, ahol megtekintettük újabb festményeit, és ilyenkor is sokat tanultunk. Ugyanekkor előadásokat tartott részünkre az akkor divatos összes „izmusról”, mellyel kitágította és gazdagította művészeti szemléletünket. Az ő hatására választottam mesteremnek e Főiskolán Vaszary Jánost.

Az ötvenes években a sors úgy hozta, hogy ugyanabban a házban volt műtermünk, s így többször találkoztva, régi ismeretségünket felújítottuk. Hol az ő, hol az én műtermemben volt alkalmam vele elbeszélgetni a modern művészet akkori problémáiról. Gadányi minden új törekvést méltányolt, hozzászólásaiban felhívta a figyelmet az esetleges hibákra. Szigorú kritikus volt, de kritikáiból mindig tanultam. Nagyon becsültem művészetében azt, hogy lírai szemléletét konstruktív formában tudta kifejezni. Szeretettel emlékezem vissza Gadányi Jenőre!

Balogh András:

Gadányiról röviddel halála után az Építők Műszaki Klubjában tartottam előadást. Mint halk, szerény, szelíd emberre emlékeztem, aki előtt azonban nehéz volt megállni. Átható kék tekintete volt, és ereje szavainak őszinteségében és igazságában rejlett. 1957 nyarán költöztem műtermének közvetlen szomszédságába, és ettől kezdve gyakran járt át hozzám felejthetetlen látogatásokra. Egy alkalommal új festményt állítottam elé az állványra, kíváncsi voltam, mit szól hozzá.

Zsúrikból már jól ismertem finom ízlését és új utakat méltányoló ítéleteit, vártam tehát, mit szól a képhez, annál is inkább, mert az előtte lévő hónapokban a Csók Galériában rendezett kiállításom után azt mondta: „Azt hittem, hogy modernebb vagy ...” Talán ez is ösztönözte az új kép festésére. Az asztalon egy Matisse-könyv volt, felemelte, elkezdte nézegetni, és elragadtatással csak ennyit mondott: „Óriási művész volt.” Ebből láttam, hogy nem ér a szemében sokat, amit csináltam, csak nem akart megbántani. Hízalgés nem jött ki soha a száján, ez jellemi kérdés volt nála, de éppen ezért sokat jelentett, ha valamire bólintott.

Igazi avantgarde-művész volt, de abban különbözött a formakeresőktől, hogy spirituális hajlama a lélek állandó jelenlétét biztosította törekvéseihez, ami bizonyos értelemben a nagy elődökhöz csatolta minden újító szándéka ellenére.

Mikor a Szinyei Társaság heti vacsoráinak egyikén az Ernst Múzeumban rendezett emlékezetesen szép kiállítására mint aktualitásra hívtam fel a Gresham-kör figyelmét, Pátzay fölütötte az orrát és átszólt az asztalon: „Te láttál már jó Gadányi-képet? Mert én még nem!” Biztos, a klasszikus rajzot hiányolta Pátzay Gadányinál, de ahhoz már nem volt képessége, hogy éppen ebben a spiritualitásban kísérje nyomon nagyságát. Gadányi olyan területeket emelt a művészet legmagasabb fokára, amiket a klasszikusok észre sem vettek; mert vagy a befelé fordulásban töltötte meg témáit a lélek intimitásaival, vagy éppen kozmikus sejtesekkel tette azokat monumentálissá.

Az élő szervezeteket (növényeket főként) a sejtekre bontott olyan részletezés finomságaival tudta bekapcsolni az egész földkerekséget körülvevő világ egyetemességébe, mint a magyar művészek között senki. Akik őt az Iparművészeti Főiskoláról eltanácsolták, felmérhetetlen kárt okoztak a magyar kultúrának, mert magamon tapasztaltam, hogy szűkszavú konzultációi milyen távlatokat nyitottak meg az ember előtt.

Schéner Mihály:

Nem voltam Gadányi Jenő tanítványa, így útmutatásaiban sem volt részem, munkatársa sem voltam. Inkább mint tisztelője vonzódtam hozzá 1958-tól, miután a Szinyei Kollektívába meghívtuk tiszteletbeli vezetőségi tagnak. Én is az voltam ott, így kerültem vele kapcsolatba, és utóbb többször a lakásukra is meghívtak. Mint végzett tanár aligha is részesülhettem volna az ő tanításában, hiszen rendkívül visszahú-

zódó, nehezen barátkozó, nehezen felengedő egyéniség volt, inkább a szűkszavúság jellemezte, mint az expanzivitás, a magamutogató extenziók. Nem is szerette a harsányabb embereket, rezerváltan bánt velük. Kevés beszédű volt, és beszéd közben is valami belső életet élt. A külső, kifelé ható hűvösség, hidegség mögött azonban, akit belső világának kapuján beengedett, hűséggel, szeretetet árasztó melegséggel találkozott, megbecsüléssel, bizalommal, állhatatossággal. Törékeny alakja, tiszta, de nem túl tágra nyílt nézése, mely inkább a fürkészésre utalt, együttesen tartózkodó zárttságot, egy mindig feltételezhető kivülállóságot, talán egyedülvalóságot árukt el, a mindenkori egyedülvalóságra való képességet: a magányosság éberségét, vállalását és kereszthordozását. Mert hiszen mindig nehezebb az olyan attitűd, mely nem a hízélgés, a kedélyeskedés és a szeretetrevalóság szolgálatába állítja a viselkedés ezerarcúságát. Valószínűleg az alkat formája is determinálta és a zárttság felé hajlította magatartását, amiben még inkább megszilárdíthatta nehézre fordult helyzete, a főiskolai katedrálról való méltatlan eltávolítása és természetesen a méltósága, művészetebe vetett erős hite.

Talán egyéniségének megközelítéséül említtem – mint kontrasztot – egyedülálló ritka kolorizmusát, melynek delikát és igen gazdag világa semmi jelét nem árulta el heroikus életküzdelmének, a méltatlan elbánásnak, a szegénységnek. Akkor szászámra hetykélkedtek-pöffeszkedtek igen silány kreatúrái az akkori művészetnek, és bőségben dúskáltak, szemben az ártatlanul megbélyegzett, nyomorba kényszerített messterrel. Hová lettek azóta az idők kegyeltjei? Már a nevükre sem emlékszünk, nemhogy a műveikre!

Engem az ötvenes-hatvanas évek sívár, unalmas művészete mint valami oázis felé kergetett és vonzott Gadányi felé. Akkor még volt néhány jó kolorista a magyar művészetben: Gadányi, Czöbel, Szentiványi, Vass Elemér, Frank Frigyes. A színek jelentettek akkor valami reményt. Azt hiszem most is, hogy Gadányi művészetének egyik fő értéke tiszta kolorizmusa, mely a fauvizmusból már átmenetet jelent a tasisz-musba. Foltszövedékei mint képeinek egy-egy kiragadott része már igazi tasiszmus. (Ahogy Bonnard-nál is vannak ilyen tendenciák. Talán nem véletlen a Párizsban híressé vált magyar Hantai Simon – ki tasiszta – szeretete, nagy vonzódása Bonnard iránt.) Gadányinak ez az oldala talán még nincs értelmezve és felfedezve.

Egyébként Gadányit érintette korának neoklasszicizmusa, míg azonban Molnár C. Pál és Medveczky hideg, söt spród, pléhszerű formákat hoz létre, Gadányi gyakran burjánzó, mediterrán nedvekkel telített színveteticiót. Formalátása egyrészt klasszikus, másrészt kubisztikusan bontott, de nem a végsőig analízált spekulatív témák, hanem inkább egy belső érzelmi világ egzotikus formakivirágzásai jellemzők rá, s inkább organikus létű, mint kiagyalt-geometrikus. Az érzelmmel telítettség nála színekben még a klasszicisztikus formákra is rátelepszik és azokat érzékletessé teszi.

Szerette a pasztellt és a vékonyan felhordott olajfestéket, ez könnyed színgazdagságot ad. Vannak igen súlyos küzdelmektől megsebzett képei is, sokszori átfestésekkel. Talán a tasisztikus képek nyújtották és ma is azok nyújtják nekem a legizgalmasabb élményt. Természetesen művészetének periódusait nincs mód, de nem is szándékom elemezni, és így fejlődésének ívét sem érzékeltethetem.

Bolmányi Ferenc:

Gadányi Jenőt művészi és emberi magatartása tette vonzóvá számomra, így alakult ki barátságunk. Festészetének varázsos jelentése, mely személyiségével átítatott, érzés- és ízlésvilágával hatott rám. Az átköltött valóságot transzponálta képpé. A természet rajongója volt, és költő.

Dregelypalánkon egy nyarat töltöttünk együtt, az Ipoly folyó mentén csavarogtunk, horgásztunk. Sokat beszélgettünk a festészet lényegéről, korunk művészetéről. Kitűnő festő és grafikus volt, széles látókörű, humanista érzésekkel átítatott ember. Festészetének kisugárzása jelentőségéről meggyőződtem.

Kassáknak és Gadányinak Békásmegyeren egymás mellett volt házuk. Többször voltam Kassák vendége s mindig meglátogattam Gadányiékat is. Erősen hatottak egymásra szemléletükben, festészetükben, bár Kassák érdeklődése a képarchitektúra felé fordult. Barátságuk azonban mély szellemi rokonságon alapult, és életük végéig tartott. Gadányi festészetében az ízlés revelálódott. Képeit látási kultúrájával formai, színbeli viszonylatok törvényei szerint építette. Gadányinak kitűnő társa volt a felesége, nagy műveltségű remek asszony, akinek jó szeme és ízlése volt. Az életükről írott könyvével fontos munkát végzett, a magyar képzőművészet történetében jelentős, de nem ismert adatokat tett közzé.

A közönség nem ismeri Gadányi életművét. Hosszú évek után az ötvenes években volt látható egyetlen festménye a Kertészet a képzőművészetben című kiállításon (Balogh András érdeme); ugyanott került közönség elé ebben az időszakban Csontváry Cédruzfája. Majd rendeztek kiállítást Gadányinak Esztergomban, majd az Ernst Múzeumban. Az ötvenes években felnövő nemzedékek alig ismerhették a művészetét, a szakma annál inkább értékelte és tudta, ki Gadányi. Festészete szellemi rokonságban állt Bene Gézáéval, Ilosvai Vargáéval, Martyn Ferencével, Ráfael Viktoréval. Vajda mellett a szentendrei kolóniára is kisugárzóan hatott Gadányi festészete.

Hozzám általában Kassákkal együtt jött el, érdeklődéssel nézte meg munkáimat. Félreállítottságát rendkívüli méltósággal viselte el, s bármilyen körülmények között is elsősorban festői problémaival foglalkozott. Tiszta ember volt.

1956. október 11-én Gadányiékkel együtt indultunk Zsenyére. A repülőgépen mondtam Gadányiéknek, valami furcsa érzésem van, hogy a közeljövőben drámai időket fogunk átélni. Ez be is következett. Október 23. után nagy aggodalommal lestük a postát, Budapesten maradt családtagjainktól vártunk híradást. Sokan voltak akkoriban „átutazóban” a nyugati határhoz közeli művésztelepen; mi Gadányiékkel – maradtunk. Végre értesítést kaptak lányaiktól, és az első vonattal hazautaztak. Az izgalmas első zsenyeyei napok után még többször voltak ott, megszerették a művésztelepet, s én örültem, hogy igen jól érezte magát az ottani kellemes környezetben.

Beck Judit:

Drégelypalánkon találkoztunk még főiskolás koromban, 1929–30-ban, Bélaváry Alizzal, Vaszkó Erzsébettel, Krocák Emillel voltunk ott. Rengeteget vitatkoztunk, megmutattuk egymásnak munkáinkat. Gadányit érdekelték a fiatalabb festők művei, – Csók és Vaszary növendékei rokonok voltak. Gadányi műveinek egyéni íze volt. Később festőivé vált, ami napjainkban nem érvényesül. Gazdag látásmóddal mindig a természetből indult ki, számára az volt az alap. 1949-től ő is visszaszorult. A művészeti politika akkor a fiatalokat is elzárta nyugattól, ez most visszaüt, ennek következménye a mai dühöngő szellem.

Gráber Margit:

Perlrott Csaba Vilmos temetésekor (1955) a Rákosi rendszerben a zsidó temetőben nem volt emlékszer. Pátzaynak súgtam, hogy ő beszéljen, de ő nem vállalta. Gadányi viszont készült rá, és sikeres volt, bátor, szép emlékszeret mondott. Bátor tett volt, kiállás. Fenyő A. Endre meg is jegyezte: „Mi az, most a temetés lett a fórum?”

Csaba is, Gadányi is szabadkőművesek voltak, jó barátok, barátságban Kassákkal. Szerencsétlen korban élt. Fiatalsága idején a Nyolcak hatottak igazán. A két háború között bizonytalanság: a franciás és a németes irányzatok küzdöttek egymással. Gadányi az előbbihez tartozott. Különösebb vezéri szerepet nem játszott, a művészeti politika nem volt neki való. A kollégák becsülték, az igazán jó művészek nem a külső sikerek szerint ítélték. Gadányi munkásságában a szerkezetet, a struktúrát emelte ki. Sajnos korán meghalt, még sokkal adós maradt.

Mihályt Pál:

Puritán, tiszta embernek ismertem, aki művészeti megnyilatkozásaiban mindig teljes hittel adta önmagát s nézeteitől nem tántorította el soha anyagi érdek vagy az érvényesülés keresése. Nemcsak ösztöneiben volt új utakat, új kifejezési formákat kereső ember, hanem ezt a művészi célkitűzést tudatos, világosan megfogalmazott elvi alapon, szándékosan is programjának tekintette. Talán ez az egyik oka annak, hogy olyan sokféle újító művészeti megnyilvánulásban kereste önmaga kifejezési lehetőségeit. Szuggesztív erejét megéreztek növendékei is, szerették és évek múlva is emlegették, hiányolták tanító, nevelő munkáját. Az Iparművészeti Főiskoláról való váratlan nyugdíjazása bennünk, tanártársaiban és növendékeiben is nagy megdöbbenést keltett.

Kévs beszédű, rendkívül komoly ember volt, mosolyogni alig láttam, kacagni talán egyszer-kétszer, akkor is kemény kacagással, amiben inkább vélemény volt, mint önfeledt derű. Minden szót komolyan vett és meggondoltan mondott, pedig indulatos természetű volt, de amit végeredményben mondott, arra építeni lehetett.

Szántó Piroska:

Gadányit 1938-ban láttam először egy KÚT kiállításon, közelebbi ismeretségbe az Európai Iskolában kerültünk.

Amikor művészek házakat kaphattak Békásmegyeren, Kassák is és Gadányi is elfogadta, egymás mellett laktak. Jártunk náluk, úgy látszott, teljesen boldogok. Kettőjükön, akik, bevallom, egy kis sóhaj okoztak nekünk, elfogadták a kitelepítettek házait más, általunk rendesnek tartott emberek is, például Szandai, no és Déry, akiről igazán nem tudom, hogy miért volt rá szüksége.

Gadányinak ebben az időszakban termékeny korszaka alakult ki, megtalálta a számára kedvező környezetet: a természetet. Az a teljes erejű, dús vegetáció olyan erőssé tette Gadányi műveit, amilyen azelőtt nem volt megsejthető. Műveibe az az erő költözött, amit korábban hiányoltam.

Amikor az Európai Iskola feloszlott (feloszlatták? – nem tudom, a vezetőink sosem mondták meg, hogy felsőbb parancsra történt-e vagy maguktól látták be, hogy ilyen szellemű társulás lehetetlenné vált), tehát mikor egy halottbúcsúztatónak is beillő utolsó összejevetel után megszűnt, a legnagyobb bajba ke-

rültünk valamennyien. Gadányit még a főiskoláról is elküldték... Neki illusztrációs munkát sem tudtunk szerezni, nem volt gyakorlata az ilyesmiben, a kiadók szocreált követeltek, volt szerkesztő, aki tollal bele-rajzolt még Ferenczy Béni rajzaiba is, ilyen volt a légkör. Civilizált külseje és modora után nehéz volt elképzelni Gadányiról, de szenvedélyes ember volt, Szükszavú és összeszedett, de néha robbant is.

Mikor kezdtek szabadabb szelek fújni, Kassáknak nyílt kiállítás a Csók Galériában. Én már akkor nyolc éve nem állítottam ki, és a többiek sem. Hamarosan az én kiállításomra is sor került. Megnyitására Gadányit kértem fel, őt éreztem legközelebbi rokonnak, ő is a vegetációt festette. Vállalta. Örök kár, hogy beszédét nem írta le sem ő, sem más. Ehhez érezni kellene az akkori idők hangulatát, kit érdekelt, hogy egy nagyobb senki megnyitja egy kisebb senki kiállítását – gondolta az addig sikeresen szereplő művészgárda. 1957. május 18-án volt. Gadányi állt mellettem már beteg, soványan, összeszedetten, röviden és keményen vázolta sorsomat s benne a magát is, természetesen. Nem kellene talán, de büszkén idézem ide, amivel befejezte: „Szántó Piroska a legjobb festőnőink közé tartozik, pedig még nagyon fiatal. Azaz azt, hogy festőNŐ, talán nem is kellett volna mondanom.” Örökké hálás leszek neki ezért a megnyitóért.

Martyn Ferenc:

Több mint húsz esztendeje, 1960-ban halt meg Gadányi Jenő. Emlékeimet azóta megkoptatta az idő, sokat felejtettem, az öregember szól belőlem. De mi minden történt, amiről Gadányi nem tudhatott – fegyverkezési rohamok, ürrepülés, holdraszállás, diktatúrák, az arab olaj, kémia és atomkor bennünk, közgazdaság központú világ. Gadányi festészete mégsem múlt el, nem öregedett, munkái máig fiatalon szólnak hozzám.

A két háború között Gadányi itthon élt, én meg Párizsban. Párizs távolodó emlékeiből a kiragyogó francia értelem, a francia konstruktivizmus, abban Joyce, Braque, Corbusier, felőlük Rolph de Marais neve és a balett – ezer név. Botorkálások, alakuló véleményünk, iszonyatos küzdelmek. És Párizsból figyelve, vizsgálva hazánk, annak művészete.

Hogy mióta ismerem Gadányit, nem is tudom. Amikor hazagondoltam, néhány név támadt, Fülepe, a Nyolcaké, az aktivistáké, Egyé, Gadányié – hosszú a sor. Nyugaton az élmények özöne, valójában kevés idő arra, hogy átérezzem, kövessem a hazában követett utat. Gadányi az otthonélők között – festészetének hatáiraival és ízeivel – rendíthetetlenül dolgozott. Okos és bölcs volt, rendületlenül hitt, nem volt képes „meggondolásra”. Igaz, nem rombolt, örültséget sem vitt végbe. Tudnia kellett, vállalta, hogy a peremen élt, valójában félreértetten. És éppen ezt tudta hasznára váltani. Komoly gondolkodó Gadányi, ami benne élt, élményeit művekké alkotta, megalkotta a két háború közötti festészetünk jellemző fejezetét.

Ha valamit hiányolok: inkább befelé szólt, néha csaknem sírón, a humor, a tréfárahajlás csak néha (nem a Villoni-, a Montaigne-) csillant fel benne. Ez a tragikus humor (mert elismertem: Gadányi bölcs, okos gentleman volt) átszötte, magához ölelte, felismerte, hogy az életnél jobbat nem tud az ember, így is csupán óráiban. Egyszer eljött, meglátogatott Pécsen, éppen indultam Zengővárkonyba. Városiasan öltözve, kényes cipőben is vállalta a hegyek-völgyek útját.

Gadányi politikai meggyőződése példamutató volt; szembenállt a maga módján, kiállt a fasizmus hazai kiszolgálóival szemben. Bölcsége – igaz, itt is önfeláldozó mértéket jelentett, azt a meg nem ingathatót, ami festészetének tulajdona. Az ő méterje 100 centiméter volt, ezen felül feddhetetlen minden mozdulata, idegrendszerének rezdülése, a kimondott szó, az elvégzett tett. Nagyon kevés, ha azt mondjuk Gadányiról: nem volt konformista. Ez a bölcs olyan jelentékeny festő, mint amilyen ember volt. Nem volt vihartól tépett a lobogója, de azt a magát tartotta az utolsó napjáig.

Deim Pál:

Volt egy aranykor a közelmúltban a hazai művészet történetében. Amikor a művészeti életünk legjobbjai csak azt csinálták, amit szívük, lelkiismeretük és talentumuk diktált. Ez a szép kor úgy került be a történelemkönyvekbe, mint a személyi kultusz időszaka, köznyelven Rákosi-kor.

Nem viccelek. Ilyen 100%-os biztonsággal még soha nem választották ki a legtehetségesebb művészeket. Kiemelték, kivonták őket az idegőrlő napi forgalomból, hogy csak azzal foglalkozzanak, amivel a legnagyobb hasznot hozzák a népnek, hazának, társadalomnak. A középszerűeket meg befogták a napi teendők végrehajtásába, vezércikket írni, vezércikkeket zenélni, vezércikkeket festeni. Erre jók ők is. Minek pazarolni a legjobb erőket. És a legjobbjaink szép csendben vagy nem egészen csendben, félrevonulva meghálálták egyszerű életműveikkel ezt a nagylelkűen adott lehetőséget. Kicsi hiba azért csúszott a dologba, elfelejtettek egy kis zsebpénzt csúsztatni a zsebükbe. Azért a modern magyar művészet rangját csak ők adták meg. Ez ma már köztudott.

Közéjük tartozott Gadányi Jenő is. Őt is eltávolították az Iparművészeti Főiskoláról. Ezt a portással közöltették vele, gondolom ezt is kíméletből, minek fájadjon fel az emeletre. Kiállításokkal nem zaklat-

ták. Tehát az aranykor következett, csendes, magányos alkotóévek, s ez Gadányi életében valóban a legtermékenyebb időszak volt. Kutatásaiban akkor jutott a legmesszebbre.

Gadányi rendkívül erős akaratú, szuggesztív egyéniség lehetett. Ezt abból is látni, hogy a szintén kímélő kúrára fogott Kassák, akivel ez időben sokat volt együtt, jó barátok voltak, s aki keménységéről, elvhűségéről volt híres, egy ideig behódolt Gadányi szellemének és gadányis művek egész sorát alkotta meg.

Gadányi művészete végtelen gazdagságú, variációjú, mint a teremtett világ. (Nem monomániás művésze, persze, az sem hiba.) Mégsem teremtetteknek tűnnek művei, hanem „csak úgy” létrejötteknek, mint a természet ezer csodája. Keze nyomán új és új formák, alakzatok, színek burjánzottak. A tavasz ébredése jut eszünkbe, mikor valami belső erő préseli a felszínre a rügyeket, leveleket, virágokat. A képeket a természet részének érezzük. Továbbteremtődött a világ a keze által, oly természetesen, mintha intellektusa nem is irányította volna. Pedig szüntelenül jelen volt, csak éppen úgy, ahogy az eső jelen van az élet fejlődésében. Mi már csak az eső nyomában fakadó életet csodáljuk. Életműve szinte az egész modern művészet problémáit felöleli. De Gadányi életművében nem az izmusutánpótlók sorát kell látni, mert bármely izmust véljük felfedezni műveiben, mindig a saját kutatásai a döntők. Nem izmusokból indul a természet felé, hanem a természetet szüntelen kutató, figyelő szeme vitte hol erre, hol arra az izmustáira. Találkozásai irányzatokkal csupán a kor közös festészeti problémáiból adódnak. Sokfélesége miatt egyesek megkérdőjelezték szuverén művészváltát. Picassónál elfogadjuk. Gadányinál miért a fanyalgás? Csak mert nálunk ez így szokás? Gadányi a feltárási művész típusa, aki a mélyből hozza felszínre a nyersanyagot és tárja elénk kincseit.

Gadányi egy írásában említi, hogy szintézisvágy munkálkodik benne. De ő nem kezdett bele összefoglaló nagy műbe, mint például Cézanne. Cézanne nem fejezte be a művet, de a hozzá vezető út bámulatos. Gadányinál is ezt a megtett utat csodáljuk. A művek során nyomon követhetjük a küzdelem folyamatát, ami mindennél jobban megragad. Picasso azt mondta Cézanne-ról: mit érdekelnének Cézanne szépen megfestett almái, ha a küzdelmet nem látnám bennük. Gadányiról is elmondhatjuk ezt.

Három mestert választottam példaképül, Vajdát, Barcsayt és Gadányit. Három teljesen különböző világ. Vajda szürrealista víziókat fest, félelmekkel teli világot. A felmutató ikonos önarckép is jelzi, hogy csak a túlvilági erők segíthetnek. Vajda bizánci alkat. Barcsay hisz a rendben, a fegyelemben, az építkezés pontosságában. Nincs szürrealizmus, expresszionizmus műveiben. Hatalmas figurái (kis képein is hatalmasak) nem cselekszenek, nem szenvednek, nem esnek kétségbe. Állnak, mint a bálványok, végtelen idő óta állnak így, és mindig csak asszonyok. Ők az élet védelmezői és továbbvivői, erősek, kikezdehetetlenek, bíznak önjerejükben, örök szimbólumok.

És most nézzük Gadányi világát! Ő görög szellemű. A „lentet” és a „fentet” egyaránt tiszteli. Az élet teljes burjánzása, lüktetése, misztikája fogja meg. Kutatja külső-belső ritmusukat, szerkezetüket. Folytatja a teremtés biológiai folyamatát. Az élet dolgaitól nem retteg, félelmetes torzképeket nem fest. Képeit a szépség, a biológiai öröm hatja át, transzcendens belső fényléssel. Nála az istenek a földön járnak, de istenek. Egy furcsa dolog azonban zavarbaejt, nem tudom a magyarázatát – persze sok más dolognak sem –, hogy ez a kutató, boncoló, mindent szét- és összerakó, megváltoztató, új vegetációt teremtő művész az emberi figurát, sőt a lovat is tiszteletben tartja, nem torzíttja el őket. Figurái valami ember- és istenlénnyek keverékévé válnak. Ebben hagyománytisztelő. A biológiai és szellemi erők szép szimbólumai ők. Miért tesz így, miért e kettős magatartás? Ez titok számomra, és maradjon is titok. A művészetben úgyis az a vonzó, hogy nem lehet mindent megmagyarázni.

Három mestert választottam szellemi segítőknek, de ha most arra kényszerítenék, hogy mátolj csak az egyik mester nyomdokain haladhatok tovább, akkor egészen biztos, hogy Gadányi Jenőt választanám, mert ő volt a legnyitottabb, a legszabadabb, a legnyugtalanabb a három közül, és az ő művészete az, amely egy valaha elkövetkezendő szintézis felé mutat.

Gadányi Éva és Gadányi Nóra, a művész lányai:

A háború során lakhatatlanná vált szép Orbánhegyi otthonunk, nagybátyánk fogadott be bennünket pesti lakásába. Boldog nap volt, amikor Apuká bejelentette: házat kapunk Békásmegyeren. Lovaskocsival költöztünk ki. A kapkodva kiköltöztetett sváb család egyik ottmaradt szekrényén krétával átok volt felírva az utódnak... Az átok nem fogott, reméljük azóta ők sem bánták meg kitelepítésüket. Apánk az ottani általános iskolában tanított, miután az Iparművészeti Főiskoláról kirúgták. Ezt nem bírta sokáig, de talán hozzá is segítették, hogy abbahagyja. Nagyon visszavonultan élt és csak esténként derült fel, amikor valamelyik barátjához indult eszmecserére. Kikre emlékszünk? Kassák Lajos, Hincz Gyula, Görbe János, Kerényi Jenő, Vedres Márk, Szandai Sándor, Domanovszky Endre, különösen jó viszonyban voltunk Kassákékkal és Domanovszkyékkal. Aztán Domanovszkyék visszaköltöztek a fővárosba, és annyi évi együtt töltött szoros barátság után közölték, hogy ne keressük fel őket, mert kellemetlen lehet rájuk nézve...

Mindezek ellenére Apánk nem volt gyűlölködő még azokkal szemben sem, akik megalázták és lehetlenné tették érvényesülését. Inkább festett és képein keresztül vezette le a benne lévő indulatokat. Mindig csendes volt, a természetben érezte jól magát. Szerette az állatokat, a fákat, a virágokat.

Emlékezetünk szerint az ottani művészek egyikének sem volt állása, kereseti forrása, mert művészetük nem kellett senkinek. Maguknak dolgoztak és egymásnak mutogatták alkotásaikat. A feleségek teremteték elő a megélhetéshez szükséges pénzt, mint nálunk is édesanyánk. Előfordult, hogy Anyuka a HÉV állomásról jött vissza, mert ismét felemelték a jegy árát, és csak úgy tudott Pestre utazni, ha előbb pár fej salátát eladott a kertből...

Békásmegyer akkor olyan volt, mint egy kis falu, — ez ma már szinte hihetetlen. Hatalmas kert és udvar tartozott a tornácos parasztházhoz, vizet a kerekas kútról hordtunk. A ház alatti pince jégszekrényül szolgált, ott álltak a hordók borral, ugyanis szőlőtulajdonosok is voltunk, a Kálvária domb fölött volt a telek. Itt minden munkát Apuka végzett, különösen a permetezés volt fárasztó. A tél csendes volt, sokat fázunk, bár a téglakandallót, ami a két szoba közé került, Deli Antal festőművész utasításai alapján építették a kőművesek. Esténként Apuka szellőztetett a szobánkban, és míg az ablak nyitva volt, ő ott állt a kályhának támaszkodva a sötét szobában.

Am tavasszal, nyáron megkezdődött az élet, sok vendég látogatott el Pestről. A nagy diófa alatt rottyogott a feketekávé az üveglombikban. A vendégek között volt Remenyik Zsigmond, Kállai Ernő, Köpeczi Bócz István, Vaszkó Erzsébet, Lossonczy Tamás, Kis Légi István, Tar István, Barcsay Jenő, Rácz Aladár. Bene Géza Békásmegyeren volt rajztanár, gyakran benézett hozzánk tanítás után. A művésztelep lakóival gyakran összejártunk.

1953-ban költöztünk vissza mi is Budára, Apánknak ott volt műterme. És ekkor lassan ő is visszakerült a művészeti közéletbe, feladatokat kapott, kezdtek rá emlékezni, hogy ő is van a világon.

Zeitgenossen über Jenő Gadányi

(Herausgegeben von László Heitler)

Das veröffentlichte Dokument enthält Interviews mit Zeitgenossen des Malers Jenő Gadányi, vor allem mit Künstlern, die mit ihm persönlich bekannt waren. Es lag mir daran, festzuhalten, was seine Freunde und Bekannten an seiner Kunst erkannt haben, was sie daran für wichtig halten, wie sie seine Persönlichkeit und sein Leben im Dienst der neuen Kunst einschätzen.

FÜLEP LAJOS SZÜLETÉSENEK 100. ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL MEGJE- LENT ÍRÁSOK BIBLIOGRÁFIÁJA

(Összeállította: Tímár Árpád)

1985 januárjában volt Fülep Lajos születésének 100. évfordulója. Erre az alkalomra készült a Fülep Lajos emlékkönyv, amely az ünnepelt életére és munkásságára vonatkozó legfontosabb irodalom bibliográfiáját is tartalmazta, a kezdetektől 1984 nyaráig bezárólag. Az évforduló közeledtével azonban megsaporodtak a Fülepről szóló, vagy vele kapcsolatos írások, szövegpublikációk, ezek egybegyűjtése célszerűnek látszik a további tudományos kutatás elősegítése céljából.

Önálló kiadványok:

F. Csanak Dóra: Fülep Lajos kéziratos hagyatéka. Ms 4552 – Ms 4609

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárának katalógusai 15. Bp., 1984. 165 lap, 10 kép

Fülep Lajos Baranyában.

Összeállította: Huber Kálmánné és Mendöl Zsuzsa. Az előszót írta: Tüskés Tibor. Pécs, 1985. 50 lap, 4 képtábla

[Előszó, Adattár: Fülep baranyai tevékenységének sajtóviszhangja, Szemelvények Fülep cikkeiből és leveleiből.]

Fülep Lajos emlékkönyv

Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról. Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket és a bibliográfiát összeállította: Tímár Árpád. Bp., 1985. 390 lap, 12 kép

Fülep Lajos-emlékszám. Lélegzet XII.

Szerkesztette: Miklóssy Endre, Rácz Péter, Tábor Ádám. Elhangzott 1985. február 7-én az ELTE BTK-n.

Hóbagoly. Bölcsészmagazin. [Bp., 1985. 41 számozatlan lap, sokszorosított.]

[Tartalma: Tábor Ádám: Bevezető – Rácz Péter: Hagyatkozás (vers) – Miklóssy Endre: Paul Cézanne és Fülep Lajos (tanulmány) – Fülep Lajos: Individualitás. Konkrét jelentés. Szubjektum – objektum (három töredék a hagyatékból) – Vöröss László: Fülep árnya (esszé) – Vekerdí László: Az utolsó Árpádházi király (emlékezés)]

Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára

Dunántúli dolgozatok. (E) Művészettörténeti sorozat 1. Szerkesztette: Németh Lajos. Felelős szerkesztő: Várkonyi György. Pécs, 1986. 132 lap

[Tartalma: Előszó – Németh Lajos: Fülep Lajosról – Kiss Endre: Fülep, Nietzsche és a huszadik század – Takács József: Fülep Lajos Croce-kritikája – Sallay Géza: Fülep Lajos Dante-értelmezése – Lakó Miklós: Fülep Lajos helye a magyar szellemi életben – Karádi Éva: Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör – Bodnár György: A Nyugat alternatívája a századelő irodalmi megújulásában. Fülep Lajos irodalom-eszménye – Sturcz János: Természet és művészet viszonya Fülep Lajos korai művészetfilozófiájában – Lőrincz Ernő: Fülep és a Bécsi Iskola – Zádor Anna: Az építészet helye és szerepe Fülep Lajos gondolatrendszerében – Marosi Ernő: Fülep Lajos és a nemzeti művészet problematikája – Kovács Péter: Magyarság és európaiság huszadik századi szobrászatunkban. Probléma és valóság. – Tímár Árpád: A Fülep-irodalomról – Fodor András: Cézanne-órák a Puskin utcában, 1951 tavaszán – Tüskés Tibor: Fülep Lajos és Zengővárkony. Fülep Lajos levelei Császár Jánosnak – János Sturcz: An Academic Session on the 100th Anniversary of Lajos Fülep's Birth]

Fodor András: Ezer este Fülep Lajossal

Bp., 1986. I–II. kötet. 746, ill. 663 lap

[Naplórészletek 1947–1971]

Közlemények Fülep Lajos kiadatlan írásából:

- Fülep Lajos: Rembrand és korunk [előadásvázlat]
[bevezetés: Tímár Árpád: Egy Fülep Lajos-előadás szerkezetéről]
Kritika, 1985. jan. 1. sz. 17–18. lap
- Fülep Lajos: A kompozíció a modern művészetben
[bev.: Tímár Árpád]
Művészet, 1985. jan. XXVI. évf. 1. sz. 2–6. lap
- Fülep Lajos: A nyugtalanság
[a szerző hagyatékából közli: Tímár Árpád]
Forrás, 1985. jan. X. évf. 1. sz. 47–56. lap
- Tüskés Tibor: „Kedves Komaasszony”. Fülep Lajos levelei Bognár Jánosnénak
Napjaink, 1985. jan. XXIV. évf. 1. sz. 22–25. lap
- Fülep Lajos. Művészet és valóság
[bev.: Tímár Árpád: Megjegyzések Fülep Lajos művészetfilozófiai töredékéhez]
Magyar Filozófiai Szemle, 1985. 1–2. sz. 254–271. lap
- Fülep Lajos: [Célszerűség és művészet az építészetben. A második rész töredékei]
[kísérőszöveg: Tímár Árpád: Megjegyzések Fülep Lajos tanulmánytöredékéhez]
Ars Hungarica, 1985. 1. sz. 129–143. lap
- Demény János: Incommodatio és epifániák. Fülep Lajos és Molnár Antal levelezéséből
Kortárs, 1985. febr. XXIX. évf. 2. sz. 133–138. lap
- F. Csanak Dóra: Fülep Lajos és Dutka Ákos leveleiből
Tiszatáj, 1985. febr. 39. évf. 2. sz. 75–84. lap
- Tüskés Tibor: „Kedves Tanító Úr.” Fülep Lajos levelei Császár Jánosnak
Tiszatáj, 1985. febr. 39. évf. 2. sz. 84–96. lap
- Fülep Lajos: A gyermekek rajzolása. Képek a kiállításról I–II.
[a Nagybecskereki Hírlap 1902-es cikkeinek újraközlése]
Híd, 1985. márc. XLIX. évf. 3. sz. 395–401. lap
- Fülep Lajos és Lyka Károly kapcsolatának néhány dokumentuma
[Közli F. Csanak Dóra]
Magyar Tudomány, 1985. 5. sz. 396–398. lap
- Fülep Lajos: A művészet jelentősége a múltban
[Közreadja és a szöveget gondozta: Tímár Árpád]
Új Forrás, 1985. jún. XVII. évf. 3. sz. 34–37. lap
- Lajos Tihanyi – the Portrait on the Painter by Lajos Fülep
The New Hungarian Quarterly, 1985. Vol. XXVI. No. 98. 173–177.
- Fülep Lajos: Konkrét jelentés
[A szerző hagyatékából közléteszi Tímár Árpád]
Somogy, 1985. nov.–dec. 6. sz. 24–27. lap
- Fülep Lajos ismeretlen kéziratai
Közli: Fülep Katalin [Az arckép. A műterem. Művésznyomor]
Ars Hungarica, 1986. 2. sz. 207–218. lap
- Fülep Lajos levelei Ravasz Lászlóhoz
Közli: Nagy Edit. 1. rész
A Ráday Gyűjtemény Évkönyve, IV–V. 1984–1985. Bp., 1986. 177–194. lap

Emlékezések, tanulmányok, cikkek, recenziók:

- T. Á. [Tímár Árpád]: A mérce: Cézanne. Száz esztendeje, 1985. január 23-án született Fülep Lajos művészetfilozófus
Évfordulók 1985. Bp., 1984. 30–35. lap
- Varga József: Fülep Lajos centenáriuma
Élet és Irodalom, 1985. jan. 18. 13. lap
- Varga József: Fülep Lajos emlékezete
Új Tükör, 1985. jan. 20. XXII. évf. 3. sz. 11. lap

- Dercsényi Dezső: Fülep Lajos (1885–1970)
Népszabadság, 1985. jan. 23. 7. lap
- Horváth György: Fülep Lajos jubileumára
Magyar Nemzet, 1985. jan. 23. 7. lap
- Kontha Sándor: Emlékezés Fülep Lajosra
Népszava, 1985. jan. 23. 6. lap
- Baránszky Jób László: Az elnémult prédikátor
Magyar Hírlap, 1985. jan. 23. 6. lap
- Németh Lajos: Fülep Lajosról – születésének századik évfordulóján
Élet és Tudomány, 1985. jan. 25. XL. évf. 4. sz. 105–106. lap
- Dési Ábel: Fülep Lajos küldetése (1885–1970)
7 NAP, 1985. jan. 25. 32. lap
- Batáry Gyula: Száz éve született Fülep Lajos
Reformátusok Lapja, 1985. jan. 27. 4. sz. 6. lap
- Vekerdí László: „Mondd meg, mi nyugtalanít, megmondom, mi vagy”
Forrás, 1985. jan. X. évf. 1. sz. 57–64. lap
- Sümei György: Fülep Lajos tiszteletes úr Baján
Forrás, 1985. jan. X. évf. 1. sz. 64–73. lap
- Tüskés Tibor: A Magyar művészet-ről – csaknem hetven év múltán
Forrás, 1985. jan. X. évf. 1. sz. 74–82. lap
- Németh Lajos: Fülep Lajosról I–II.
Jelenkor, 1985. jan. XXVIII. évf. 1. sz. 43–48. lap; febr. 2. sz. 155–157. lap
- Zádor Anna: Emlékeim Fülep Lajosról
Jelenkor, 1985. jan. XXVIII. évf. 1. sz. 49–52. lap
- Éles Csaba: A kultúra: tradíció. A képzőművészeti hagyomány és modernség ikerproblémája Fülep ifjúkori műveiben
Napjaink, 1985. jan. XXIV. évf. 1. sz. 26–27. lap
- Tüskés Tibor: Fülep Lajos emlékezete
Confessio, 1985. IX. évf. 1. sz. 76–80. lap
- Andrásfalvy Bertalan: Fülep Lajos emlékezete
Honismeret, 1985. 1. sz. 3–5. lap
- Karádi Éva: Lukács, Fülep és a magyar szellemi tudományi iskola
Magyar Filozófiai Szemle, 1985. 1–2. sz. 1–55. lap
- Kovács Ákos: Egy Fülep-dokumentum története
Magyar Nemzet, 1985. febr. 4. 6. lap
- Vekerdí László: „Esött a hó, éngöm belepött”. Emlékezés Fülep Lajosra
Tiszatáj, 1985. febr. 39. évf. 2. sz. 61–71. lap
- Csűrös Miklós: Fülep Lajos – Baksay Sándorról
Tiszatáj, 1985. febr. 39. évf. 2. sz. 71–75. lap
- Duranci, Bela: Jegyzet Fülep Lajosról. Születésének századik évfordulója alkalmából
Híd, 1985. márc. XLIX. évf. 3. sz. 386–394. lap
- S. M. [Sárvári Mária]: Egy nagy tudós emléke
[a zengővárkonyi emléksobáról]
Magyar Nemzet, 1985. márc. 1. 12. lap
- Marosi Emő: Fülep Lajos és a nemzeti művészet
Jelenkor, 1985. márc. XXVIII. évf. 3. sz. 257–261. lap
- H. H. F.: Fülep Lajos a Lélegzet tükrében
Egyetemi Lapok, 1985. márc. 11. XXVII. évf. 4. sz. 6. lap
- Éles Csaba: Északfokok. (Fülep Lajos és Lukács György pályakezdésének érintkezési pontjai)
Alföld, 1985. ápr. XXXVI. évf. 4. sz. 34–45. lap
- Lackó Miklós: „Az emberivé egyetemesült nemzeti remeg sorsáért”.
Fülep Lajos helye a magyar szellemi életben
Jelenkor, 1985. ápr. XXVIII. évf. 4. sz. 361–370. lap
- Szabó Botond: Fülep Lajos (1885–1970)
Theológiai Szemle, 1985. 5. sz. 305–309. lap
- Bodnár György: A magyar modernség dilemmája. Fülep Lajos irodalomeszménye
Jelenkor, 1985. jún. XXVIII. évf. 6. sz. 559–565. lap

- Szabó Péter: Kortársunk Fülep Lajos
[összefoglaló a pécsi tudományos ülésszakról]
Somogy, 1985. máj.–jún. XIII. évf. 3. sz. 95–97. lap
- Csatár Imre: Útközben. Fülep
[a Fülep emlékkönyvről]
Magyar Nemzet, 1985. júl. 13. 8. lap
- Sturcz János: A fülepi életmű
[összefoglaló a pécsi tudományos ülésszakról]
Magyar Tudomány, 1985. 7–8. sz. 592–596. lap
- Sümei György: Egy fénykép alá
[Fülep Lajos és a bajai református egyház presbiterei]
Új Tükör, 1985. szept. 8. 36. sz. 28. lap
- Németh Lajos: Fülep Lajos és a modern művészet
Jelenkor, 1985. szept. XXVIII. évf. 9. sz. 782–792. lap
- Kiss Endre: Fülep Lajos, a filozófus
Új Írás, 1985. szept. 9. sz. 72–75. lap
- Lukácsy Sándor: Fülep Lajos-emlékkönyv
Magyar Nemzet, 1985. szept. 30. 7. lap
- Éles Csaba: Hommage a Lajos Fülep
Alföld, 1985. okt. XXXVI. évf. 10. sz. 91–92. lap
- Rónay László: Fülep Lajos emlékkönyv
Kritika, 1985. nov. 11. sz. 28. lap
- ó–: Fülep-különszám
[a Hóbagoly Fülep számáról]
Élet és Irodalom, 1985. dec. 6. 8. lap
- Tóbiás Áron: Megmentett hangszalagok. Találkozás Fülep Lajossal.
A mai magyar művészetről. Széher úti séták
Olvasó Nép, 1985. VII. évf. 3. sz. 140–153. lap
- Vekerdi László: Emlékezés az utolsó Árpád-házi királyra
Somogy, 1985. nov.–dec. 6. sz. 27–31. lap
- Tímár Árpád: Lajos Fülep (1885–1970). A prophet in his time.
The New Hungarian Quarterly, 1985. Vol. XXVI. No. 98. 165–172.
- Németh Lajos: Fülep Lajos
Ezer év. Arcképek a magyar történelemből. Bp., 1985. 473–476. lap
- Dési Ábel: A nagy életmű kérdései. Fülep Lajos emlékkönyv
Üzenet, 1986. jan.–febr. XVI. évf. 1–2. sz. 92–95. lap
- Simon Károly: Fülep Lajos emlékkönyv
Dunatáj, 1986. 1. sz. 75–76. lap
- Kőhegyi Mihály: F. Csanak Dóra: Fülep Lajos kéziratok hagyatéka
Confessio, 1986. 2. sz. 114–115. lap
- Ruttkay Helga: Fülep Lajos emlékkönyv
Vigila, 1986. 11. sz. 873–874. lap
- Kristó Nagy István: Nemzedékek találkozása
[Fodor András: Ezer este Fülep Lajossal c. könyvéről]
Könyvvilág, 1986. dec. XXXI. évf. 12. sz. 6. lap

Bibliographie der Schriften, die anlässlich des hundertsten Geburtstages von Lajos Fülep erschienen sind,
1984–1986

(Herausgegeben von Árpád Tímár)

„Mert ezt Isten hagyta ...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből.

Szerk.: Tüskés Gábor. Magvető, Bp. 1986. 636 l., 44 kép

Évek óta türelmetlenül várt könyv jelent meg 1986 nyarán. Előkészületeiről már évek óta tudomása volt a szakembereknek. Szerkesztője Mezey László lett volna, aki elsősorban a középkori magyarországi szent-tisztelet köréből válogatott tanulmányokat a tervezett kötetbe. Az időközben tragikusan elhunyt medievista után Tüskés Gábor vette át a szerkesztési munka feladatát. Az eredeti koncepció módosult, a dolgozatok témaköre kiszélesedett, magában foglalva valamennyi felekezetre.

A kibővített tanulmánygyűjtemény Bálint Sándor emlékének lett ajánlva. Munkásságáról, emberi nagyságáról a szakrális néprajz kiváló kutatója, Matthias Zender emlékezik meg bensőséges szavakkal. A szerkesztői előszó után Tüskés Gábor tudománytörténeti áttekintése következik („A népi vallásosság kutatása Magyarországon” 18–62.). A szerző széles spektrumú képet vázol a kérdésről, meghatározza a sokat vitatott fogalom definícióját, s kijelöli a soron következő feladatokat is: „... elérkezett a visszatekintésnek, a részletvizsgálatok összegzésének ... új utak kijelölésének ideje.” (51.) A népi vallásosság kutatása hazánkban azonban még korántsem áll azon a szinten, hogy már ez lehetne a legsürgősebb tennivaló. A feldolgozások jobbára csak egy-két területre irányultak, számos témakör viszont háttérbe szorult. Érdekes módon erre az ellentmondásra éppen Tüskés mutat rá (37.). A jegyzetben bőségesen felsorolt irodalom (Sándor István alapján) is ezt támasztja alá. A temetőkultúra, halotti szokások mellett a publikációk jelentős hányada foglalkozik a búcsújárással. Ugyanakkor a mai napig nem áll rendelkezésre egyetlen korszerű monográfia sem az egyes búcsújáróhelyekről. A Máriacellbe irányuló zarándoklatok a 14. századtól jelentős szerepet töltenek be a magyar katolikus életben. Néhány szétszórót ismertetésen kívül kultusztörténetük feltáratlan. A példákat sorolni lehetne. Most csak néhány kiragadott esetre szeretnénk felhívni a figyelmet, ahol lenne még kutatni való. Az ikonográfiai vizsgálatok 1945-től gyakorlatilag holtpontra állnak. A megjelent, elsősorban művészettörténeti tanulmányok inkább egy-egy speciális részproblémát dolgoztak föl. Hiányoznak az ikonográfiai lexikonok, de még a magyarországi szentek ábrázolásairól sem készültek összefoglaló munkák. Mindehhez természetesen előbb az oly gyakran elutasított „pozitivistát” adatgyűjtésre, katalógusokra lenne szükség ...

De a perifériára szorult egyéb tárgyi emlékek rendszerezése sem történt meg mindezekig. Kegyérmek, szentképek, votív képek, zászlók, házi szenteltvíztartók stb. várják elkövetkező művelődéstörténeti feltárásukat. (Ez utóbbit csak azért említjük, mert éppen a kiadás évében látott napvilágot Olaszországban egy hasonló publikáció: Cecchetti, M.: *Il diavolo e l'acqua santa. Iconografie e forme delle acqua-santiere in ceramica*. Faenza (LXXII) 1986/1–2. 17–55.)

Tudománytörténeti áttekintésében a szerző kitér az egykézés problémájára (53.). Irodalmi példái közül sajnálatosan hiányzik egy név, Fülep Lajosé. Zengővárkonyi lelkészként 1929-ben öt folytatásban cikket írt a Pesti Naplóba a dunántúli – ormánsági – magyarság pusztulásáról. Ez a cikksorozat önálló kiadványban több kiadásban is megjelenik később, sőt néhány éve a *Kritikon* és a *Magvető* Kiadó is közölt részleteket tanulmányából. Mellőzésük érthetetlen.

Végezetül a nagyszabású szintézishez már csak egyetlen etikai jellegű ellenvetést teszünk. Bálint Sándor az 1940-es évek végén írt egy összefoglalást „A magyar vallásos népelet kutatása” címmel. A gépelt kézirat a szegedi Somogyi Könyvtár állományában található. A Tálasi István szerkesztette Néptudományi Kézikönyv számára íródott, s a Magyar Kincsestár sorozatban került volna kiadásra. Illetve volna legalább a jegyzetek között megemlíteni a nevét. Két okból is. Egyrészt a kötetet az ő emlékének szentelték. Másrészt, mert bevezetőjének gondolatmenete feltűnően emlékeztet Bálint Sándor említett írására.

A tanulmánykötet szerkezete négy nagyobb egységre bomlik. Ez egyrészt kronológiai, másrészt tájféldrajzi tagolású. Az első fejezet a középkori előzményeket tárgyalja. Valószínűleg még a Mezey László-féle koncepciót tükrözi, mert egyébként megmagyarázhatatlan néhány dolgozat közlése. Klaniczay Gábor publikációja („Az Anjouk és a szent királyok”), mint ahogy már címe is mutatja, az Anjou dinasztia politikai célkitűzéseit segítő szentkultuszt vizsgálja. A széles szakirodalmi tájékozottságú szerző elsősorban a nyugat-európai tisztelet megnyilvánulásait érinti. Sajnálatos módon a magyarországi emléktárgyak háttérbe szorult dolgozatában. Knapp Éva 1982-ben az MTA Középkori Munkabizottságának egyik vitautlásán felolvasott előadása („Remete Szent Pál csodái”) 1983-ban a *Századokban* teljes terjedelmében megjelent (117. évf. 1983/3. 511–558.). Vajon miért kellett e dolgozatot itt újra közölni? (117–189.)

Ebben a fejezetben kapott még helyet Marosi Ernő és Dobszay László tanulmánya is („Megjegyzések a középkori magyarországi művészet liturgiai vonatkozásaihoz”, 88–117.; „A középkori magyar temetés maradványai az erdélyi néphagyományban”, 189–213.).

A második rész a „Forrásvidékek” összefoglaló címet viseli. Itt többek között a kevésbé ismert görög katolikus vallásos népelet egyes mozzanatairól kapunk egy csokorralalót (213–348.).

A harmadik egységből („Tájak”) helyhiány miatt csak egyetlenegy tanulmányt említünk: Szilárdfy Zoltán „A szeged-alsóvárosi templom Purgatórium-oltárának ikonográfiája” című munkájában egy viszonylag ritkán ábrázolt eucharisztikus színezetű képtípust elemez (357–377.).

A negyedik fejezet („Jelen”) napjaink vallási életéből nyújt ízelítőt (481–572.).

A függelékbe került Péter László összeállításában Bálint Sándor válogatott bibliográfiája (603–632). Ugyanő 1974-ben a néprajzkutató 70. születésnapjára készített tanulmánykötetben [Ethnographia (LXXXV) 1974/2–3. 527–534.] is elkészített egy irodalomjegyzéket. Érdemes lett volna most a teljességre törekedni.

Recenzióink végére értünk. Számos kifogást emeltünk, hiányosságot kifogásoltunk. Valójában azonban mégis örülünk e könyv megjelenésének, hiszen a tanulmányrészben egytől-egyig kiváló munka kapott helyet. Részletezésükre sajnos nem kerülhetett sor, jelentőségükre az egyes szakterületek specialistái előbb-utóbb úgyis rámutatnak.

Kerny Terézia

Gulyás Éva: Egy őszi pásztorünnepe és európai párhuzamai (Adatok a Vendel-kultusz magyarországi kutatásához)

Szolnok 1986. 148 l., 34 kép (Szolnok Megyei Múzeumok Közleményei 42)

A doktori disszertáció rövidített formában a Szolnok Megyei Múzeumi Évkönyv 1979–80. számában jelent meg először „A Vendel-kultusz emlékei a Jászságban” címmel (185–201.). A kibővített, önálló kiadvány a kutatástörténeti áttekintés után négy nagyobb egységre bomlik:

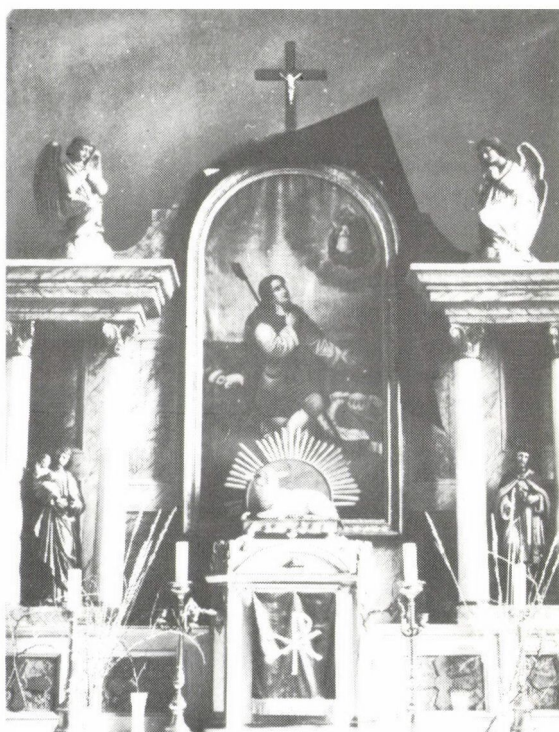
- A Szent Vendel-tisztelet magyarországi emlékei
- Jászsági néphagyományok
- A Vendel-tisztelet eredetének kérdései Magyarországon
- Az őszi pásztorünnepe és az állatpatrónus tisztelet a magyar és az európai néphagyományban.

A szerző elsősorban Bálint Sándor és Szántó Konrád kutatási eredményeire támaszkodva (ide értve az általuk összegyűjtött bibliográfiát is) igyekszik bemutatni e kultusz hazai megnyilvánulásait néprajzi szempontból. Ennek során azonban meglehetősen nagy kuszasággal találkozunk, ami nagyrészt a tanulmány szerkezeti felépítésének következménye. Az egyes fejezetek felcserélésével minden kiküszöbölhető lett volna, számos ismétlés elkerülhető. Az első fejezetnek kínálkozó utolsó részben bontja ki Gulyás Éva azt az európai hagyományvilágot, amelyből a Vendel-tisztelet kinőtt (57–66.), majd a következőkben foglalja össze mondanivalóját: „Nyugat- és Közép-Európában az állatpatrónus-tisztelet már a középkorban erőteljes és a pásztorszokások (...) két különböző eredetű rétegét olvasztja egybe (...) Magyarországon ez a folyamat sokkal később, csupán a XVIII. században, a barokk hatásra következett be. A magyar pásztortársadalomban a legeltetési idény végét jelző őszi pásztorünnepek, a Mihály, Dömötör, Márton napi szokások az elsődlegesek. Az állatpatrónus-tiszteletet Magyarországon elsősorban a Vendel-kultusz jelenti (...)” (66.) Más aspektusból ezzel a kérdéssel korábban Tüskés Gábor foglalkozott. (A barokk-kori szent-tisztelet rétegei. Történeti antropológia, Az 1983. ápr. 18–19-én tartott tudományos ülésszak előadásai. Szerk.: Hofer T. Antropológiai írások 8–10. sz. Bp., 1984. 147.) Ehhez a fejezethez kapcsolódna a harmadik egységbe került „A Vendel-tisztelet eredetének kérdései Magyarországon” című rész, ahol több ponton ismétlődnek az előzőben foglaltak. Háttérbe szorul viszont a szent ikonográfiájának elemzése. Érthetetlennek tűnik az ikonográfiai lexikonok, enciklopédiák teljes mellőzése, még ha nem is művészettörténeti módszereket követ a szerző. Különösen a középkori Vendel-ábrázolások tipológiáját hiányoljuk, amelyhez egyébként a 18. századi emléktárgy is kapcsolódik. Igen hasznos munka ennek feltárásában pl. Braun, J.: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart, 1943 (München, 1974. 742–746.), vagy Thomas, A.: Wendelin. Lexikon der christlichen Ikonographie. VIII. Ikonographie der Heiligen. Hrsg.: Braunfels, W. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1976. 593–594. összefoglalása.

Felületes azonban ez a fejezet a magyarországi kultusz elterjedését propagáló Padányi Bíró Márton szerepének értékelése, illetve a veszprémi egyházmegye ezzel kapcsolatos emlékeinek ismertetésében is (44.). A Jászságot és a veszprémi egyházmegyét leszámítva, még Szeged környékén mutathatók ki a tisztelet erősebb nyomai, főként a ferences missziók hatására. A könyv érinti a szeged-alsóvárosi ferences templom Szent Vendel oltárát (46.). Ehhez egyetlen bibliográfiai kiegészítést fűzünk. Legújabb elemzése: Bálint S.:



88. Szent Vendel szobra a nadapi plébániatemplomból. Székesfehérvár, Egyháztörténeti Gyűjtemény



89. Szent Vendel-főoltárkép a balinkai r. k. templomban. Ikonográfiája a Szent István korona ill. országtelajánlások típusát követi



90. Szent Vendel szobra a vértesszőlősi r. k. templom előtt



91. Szent Vendel szobra a pusztavámi r.k. templom előtt

92. Szent Vendel szobra az etyeki Kálvária tövében



A szögedi nemzet. A szegedi nagytáj népelete. III. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1978–79/2. Szeged 1980. 307. Tartalmilag ide illeszkedik az első fejezet: „A Szent Vendel-tisztelet magyarországi emlékei”. Bemutatásuk a mai Magyarország területére szűkül. A tárgyi dokumentumok felsorolásakor a műemléki topográfiák adatait, illetve Bálint Sándor patrocínium-kutatási eredményeit hasznosítja Gulyás Éva. A Jászságot leszámítva többre nem is törekszik. Holott az emlékek száma növelhető lett volna, ha Aggházy Mária vagy Garas Klára adattárait is forgatja (Aggházy M.: A barokk szobrászat Magyarországon. I–III. Bp., 1959; Garas K.: Magyarországi festészet a XVIII. században. Bp., 1955), nem is beszélve a helyszíni gyűjtésről. Kimaradt a függelékben közölt térképről például Somogy megyében Buzsák, Gadány, Igal, Somogyfajsz, Táska. Komárom megyében Tarján, Kesztölc, Vértestolna. Ezeken a településeken az út mentén Szent Vendel-szobrok állnak. Számuk nyilván más megyékben is az elkövetkezendő gyűjtésekkel gyarapodni fog. Kár, hogy a történelmi Magyarország emlékeire a szerző csak futólagosan tér ki. A Felvidéken, különösen a Csallóközben lenne még kutatható (pl. Vízkelet). Ezen a helyen részletesen most csak egyetlen terület, Fejér megye Szent Vendel-emlékeire vonatkozó adatokat szeretnénk felsorolni. Az összeállításunkba olyan dokumentumok kerültek, amelyek a dolgozatban nem vagy tévesen szerepelnek. Az ide vonatkozó anyag egy több éves – az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport keretében folyó műemlék-topográfiai kiszállás-sorozat eredménye.

ADONY: A közölt térképen a jelzés pontatlan. Nem az út szélén, hanem a plébániatemplomban található egy 18. századi fa Szent Vendel-szobor.

ETYEK: A Kálvária alatt Szent Vendel álló szobra. Talapzatán elmosódó felirat, 1779-es évszámmal. Helyreállítva a 19. században. Fehér mészkő.

GUTTAMÁSI: R. k. templom: A karzat mellvédjén Szent Vendel-oltárkép függ, az előző templom felszereléséből. Olaj, jelzetlen, 19. század második fele.

HANTOS: R. k. templom: Szent Vendel-mellékoltár. Olaj, jelzetlen, 18. század vége.

KÁLOZ: Falu közepén csonka fehér mészkő Szent Vendel-szobor.

LOVASBERÉNY: A r. k. templom titulusa a Szent Szűz Látogatása, Szent Vendel és Nep. Szent János. Canonica Visitatiók (1778, 1805) említik a falu 18. sz. közepi Szent Vendel-szobrát, amelyet 1870-ben újra cserélnek. A szobor a Tó-utca felső végén állt (1884). Elpusztult.

MEZŐFALVA: R. k. templom: Szent Vendel-mellékoltár. Olaj, jelzetlen, 19. század második fele.

MÓR: Szent Vendel-kápolna: 1. Oltárkép, olaj, jelzetlen, 19. század második fele. 2. Szent Vendel szobra, festett fa, 19. század második fele.

NADAP: 18. századi Szent Vendel titulusú plébániatemplomában (lebontották!) a főoltáron Szent Vendel fából faragott 18. századi szobra állt. Székesfehérvár, Egyháztörténeti Gyűjtemény. M.: 76 cm.

PUSZTAVÁM: Eredetileg az r. k. templom homlokzati fülkéjében lévő fehér mészkő szobor jelenleg a főhomlokzat előtt posztamensen áll. Ikonográfiai érdekessége, hogy Szent Vendelt toronnyal ábrázolták.

VÉRTESCSABA: R. k. templom: 1. harang Szent Vendel tiszteletére szentelve. „Heilige Vendelin bitte für W. Ringberg in Zinn Grossi” felirattal. 2. Szent Vendel álló szobra. A falu közepén állt. Jelenleg darabokra törve a r. k. templom udvarán. Fehér mészkő; 18. század. (A helybeli hagyomány szerint a szobor javíttatásáról mindig annak a gazdának kellett gondoskodni, akinek ökre okozta a kárt.)

VÉRTESBOGLÁR: R. k. templom előtt Szent Flórián és Nep. Szent János között Szent Vendel szobra. Fehér mészkő; 19. század első fele. Eredetileg a község határában állt. Történetére vonatkozó irodalom: Tafferner A.: Vértesszobor. Egy hazai német település leírása. Bp., 1941. 35.

ZÁMOLY: R. k. templom. Zászló: Szent Vendel és Kálvária olajképpel, 19. század második fele.

Jól tudjuk, hogy az effajta gyűjtés egyéni kutatómunkával csak egy-két területre terjedhet ki. Ezért látszik jó kezdeményezésnek az a felhívás, amit Fajcsák Attila indított az Új Ember hasábjain a Szent Donát-emlékekkel kapcsolatban („Szent Donát védj meg a határt”). A Szent Donát kultusz hazai kutatásai. Új Ember 1986. I. 19., 4.).

Ugyanez megvalósítható volna a Szent Vendel-emlékekkel is. A tanulmány legkidolgozottabb fejezete a második rész: „Szent Vendel a jászsági néphagyományban” (24–42.). A szerző helyszíni adatgyűjtéséből, megfigyeléseiből árnyaltan bontakozik ki a vidék gazdag Vendel-hagyománya, ami a Vendel-társulatokban, szokásokban, névadásban egyaránt megnyilvánul.

A recenzió végére néhány irodalmi kiegészítést hagyunk, amely a későbbi feldolgozásokban hasznosítható:

Irsik F.: Szent Vendel napjára. Katolikus lelkipásztor. 1866. 567–575.

Fűrész Gy.: Summások, cselédek, aratók, vendelek. h. n. 1983.

Népi szakrális emlékek Veszprémben (Szilárdfy Zoltán megnyitó beszéde). Új Ember 1985. VI. 6., 6.

Kerny Terézia

Feszli Frigyes 1821–1884. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban 1984. július–szeptember.
Katalógus BTM. Bp., 1984. 194 l., 66 képpel. Az Országos Műemléki Felügyelőség Magyar Építészeti Múzeumának kiállításai, 1983–1986

Magyarországon a romantikus historizmus építészetének legtalányosabb és legeredetibb alakja volt Feszli Frigyes. Munkásságának teljes bemutatására vállalkozott a BTM, illetve az anyag összegyűjtője, válogatója és a mintaszerű katalógus írója, Komárik Dénes. Az így kirajzolódó árnyalt kép sok új tanulsággal szolgált. Kiderült például, hogy Feszli nemcsak azt a sajátos, a Rundbogenstiltől, a moreszk és a „magyaros” motívumokból merítő formanyelvet kultiválta, hanem gyakran minden külső készítés és kényszer nélkül fordult más stílusirányzatokhoz. Rajzain próbálgatta, milyen lenne egy templom, egy mauzóleum vagy egy köztéri kút különféle modorban, legyen az gótizáló, bizáncias vagy neoreneszánsz. Jónéhány megvalósult épülete – így a pesti iskolák 1873/74-ből – éppen neoreneszánsz. Nem igaz tehát, hogy Feszli kizárólagos makacssággal csak egy modorhoz ragaszkodott, még ha tudjuk is, hogy ez a bizonyos formanyelv – amelynek legfőbb emléke a pesti Vigadó – emeli őt nemzedéke fölé. Több nagy vállalkozása, sőt túlzás nélkül mondhatjuk, hogy életművének a zöme – a pesti Országháza, a szervita templom és rendház, a német színház, a kőbányai templom stb. – papíron maradt. Most már tudjuk, hogy Feszli gyakran megelégedett a gondolat rajzi formába öntésével, a gyakorlati építés kevésbé foglalkoztatta. Ilyen szempontból egyedülálló figura építészetünkben. Így elmosódik nála a határ a terv- és a fantáziarajz között, amiért a lapok magas színvonalú grafikai kivitele kárpótolt. Épp a tervlapok és a rajzok, akvarellek festői kvalitásai tették olyan élvezetessé ezt a – sajnos alig két hónapig nyitvatartott – kiállítást.

Ez a rövid ismertető alkalmat ad arra is, hogy megemlítssem azokat a monografikus kiállításokat, melyeket az Országos Műemléki Felügyelőség Építészeti Múzeuma immár több éve rendez. Ha természetesen már eleve az objektív adottságok miatt sem jutnak el ezek a kiállítások illetve katalógusai addig a mélységig és terjedelemig, mint az 1984-es Feszli-kiállítás, a bemutatott anyag bősége, a kiállítások nagy száma minden elismerést megérdemel. Ezek általában évfordulókhoz kapcsolódnak. Első volt Kós Károly kiállítása 1983-ban. A katalógust Hadik András írta, a kis füzet válogatást közöl: Kós néhány korai írásából. Foerk Ernő kiállítását 1984-ben rendezték, a katalógusban Foerkről mint építészről Hadik András, mint műemlékhelyreállítóról Pusztai László írt. A késő historizmus e jelentős mesterének a munkásságát megértően mutatják be és tárgyalják, ha úgy tetszik, rehabilitálják a szerzők. A leg gondosabban előkészített és leg igényesebb kiállítást 1984-ban Lechner Ödön születésének 140. évfordulójára rendezte Pusztai László és Hadik András. Az értékes tanulmányok mellett a katalógusban Lechner két írása is helyet kapott. A kiállításon a teljes lechneri életmű bemutatására vállalkoztak, ennek megfelelően a katalógus Lechner teljes oeuvre-jegyzékének tekinthető. 1986 május–júniusban rendezett kiállítást Vákár Tibor műveiből Pusztai László, Hadik András és Fülöp Csilla, a katalógust Hadik András írta. Ugyanebben az évben még egy további, igen érdekes kiállítást is rendezett az Építészeti Múzeum három munkatársa, ezúttal „Igazságsügyi épületek Magyarországon a dualizmus korában” címmel. Ez a múzeum mintegy 1500 ilyen témájú tervrajzból adott válogatást, s az első modern tervkiállítás a magyar építészet alkotásokban egyik leggazdagabb korszakából. Az ismert építészek mellett eddig nem, vagy alig ismert mesterek neve került napvilágra, olyanoké, akik mint minisztériumi építészek e szakterület specialistái voltak. Itt elsősorban Jablonszky Ferenc nevét említhetjük. Pusztai László tanulmányában érdekes példákat hoz arra, hogyan befolyásolta a helyi hagyomány, illetve a helyi műemlékek a vidéki igazságsügyi épületek formanyelvét, „neostílusát”. Kár, hogy jegyzetekkel vagy bibliográfiával adós maradt. Ezért a szemelvényekben közölt bírálati jegyzőkönyvek, műleírások stb., valamint az építészek jegyzéke kárpótolt valamelyest. Györgyi Dénes születésének 100. évfordulójára 1986 végén rendeztek kiállítást az építész terveiből, a rendezők és a katalógus szerzői ezúttal is Fülöp Csilla, Hadik András és Pusztai László. Ezen a kiállításon is, akárcsak az előzőkön, külön érdekességet jelent a tervrajzok mellett a személyes jellegű tárgyak és dokumentumok – kitűntetések, fotók, oklevelek – bemutatása.

Sisa József

L. Menyhért László: Szandai Sándor. Mai magyar művészet.
Képzőművészeti Kiadó, Bp., 1983. 60 l., 16 színes kép, 27 fekete-fehér kép

Az 1903-ban született, s 1978-ban elhunyt szobrászművész, grafikus, író és lapszerkesztő Szandai Sándor sokoldalú életművét elemzi a részletes kismonográfia. L. Menyhért László egy hagyományos monográfia kronologikus módszerével mutatja be a művész életútját és szakmai fejlődését. Külön kitér Szandai irodalmi munkásságára is, melynek során egy kevésbé ismert eseményt is leír: Szandai 1932-ben körkérdest inté-

zett a Szolnoki Művésztelep lakóihoz, melynek anyagát „Ankét a festészet jövőjéről” címmel közölte az általa szerkesztett Reklám Kurir című szolnoki lap 1932/6. számában. Ugyancsak érdekes adat Szandai pályája szempontjából, hogy 1932-ben Szolnokon is megszervezték a „Munka Fotóköre” kiállítását, amit a helyi rendőri szervek azonnal betiltottak; Szandai ugyancsak gyanúba keveredett, Kassák Lajossal és Lengyel Lajossal való kapcsolata miatt, s ennek következtében nem kapott engedélyt az Irodalmi Kurir kiadására. Ezután fordult véglegesen a plasztika és a grafika felé.

A kismonográfia a továbbiakban részletesen ismerteti Szandai alkotói útját, kronologikusan bemutatva korszakait, stílusfejlődését és tematikai érdeklődését. A harmincas és negyvenes években a szerző mindegyik Szandai aktjait és portréit tartja a legfigyelemreméltóbbnak. Stílusára a groteszk és expresszív mozzanatok tartja a legjellemzőbbnek.

Az ötvenes években néhány nagyobb megbízást kapott, melyek közül nem mindegyik szobra került felállításra. Ekkor is megmaradt érdeklődése a portrémintázás felé; főként irodalmárokról, író barátairól készített remek portrészobrokat.

A szerző az újabb stílusfordulatot 1958 tájára teszi. Szandai ekkortól kezd rendszeresen szerepelni nyugat-európai galériákban és múzeumokban; s 1958 után ismerkedik meg a főként Franciaországban élő, magyar származású avantgarde művészekkel. Nonfiguratív munkákat, grafikákat és mobilokat készít, melyeket főként köztéri elhelyezésre szánt. Ugyanakkor a szerző jól mutatja be Szandai töretlen érdeklődését a figuratív kifejezés újabb lehetőségei iránt. „Műveivel sohasem az elgépiesedést – az újabban épített városrészek, lakótelepek mértani formákká redukálását –, hanem a modern környezet szűrkeségének játékos forma- és fényhatás-gazdagsággal való feloldását szolgálta.” – írja L. Menyhért László. A könyv számos olyan művet mutat be és elemez, melyek konkrét megbízásra készültek, illetve tervként foghatók fel későbbi köztéri művekhez. Ebben a részben kissé hiányzik Szandai művészetének konkrét művészettörténeti elhelyezése, amit sajnos nem pótol a külföldi galériákkal és művészekkel fenntartott személyes kapcsolat – olykor ismételt – leírása. Szandai mobil jellegű műveinek elemzésével, pontosabban ezen művek sajátosságainak részletes kifejtésével, esetleges kritikájával, nemzetközi párhuzamjelenségekkel való összevetésével adós marad a szerző. Ugyanígy érdekes és tanulságos lett volna Szandai nonfiguratív grafikáinak, festményeinek és reliefjeinek összevetése a kortárs hazai nonfiguratív művészet (Martyn, Korniss, Lossonczy, Gyarmathy, illetve a fiatal generáció) néhány képviselőjének munkásságával, mivel így szemléletesen lehetett volna Szandai művészi egyéniségét megrajzolni. Mindezen hiányosságok ellenére L. Menyhért László kismonográfiája hiányt pótló, hasznos olvasmány, melyben nyomon követhető egy kevésbé ismert és kevésbé feldolgozott művész alkotói útja. Ez az út nem a korszakokat meghatározó zseniális újítók, sem a korszakok legmélyebb emberi drámáit kifejező vizionárius művészek útja, hanem egy érzékeny és következetes, szerény és tisztességes alkotóé, aki mindig a maga sajátos művészi természetének megfelelően reagált a kor új törekvéseire, anélkül azonban, hogy elvesztette volna alkotói habitusának kezdettől fogva meghatározó mozzanatait, józanságát, visszafogott személyességét, humorát és mértéktartó szerénységét.

H. L.

Krunák Emese: Bálványos Huba. Mai magyar művészet.

Képzőművészeti Kiadó, Bp., 1984. 62 l., 48 fekete-fehér kép

Az ötvenes és hatvanas években lendületesen megújuló magyar grafika egyik jelentős képviselője az 1938-ban született Bálványos Huba. Krunák Emese tanulmánya a művész életútjának bemutatásakor mégis kissé elszigetelten tárgyalja az egyébként jól kiválasztott, Bálványos művészetszemléletére igen jellemző litográfiákat és rajzokat. Megemlíti ugyan tanárait, mindenekelőtt a Bálványosra közvetlenül ható Ék Sándor, illetve Szőnyi és Pap Gyula nevét, kortársai közül pedig Kondor Bélát, valójában azonban nem elemzi a művészettörténeti szituációt, s benne Bálványos Huba sajátos pozícióját. A művészettörténeti korszak általános jellemzésével mindvégig adós marad a szerző, legfeljebb csupán utal bizonyos szemléleti és stílusbeli változásokra, illetve Bálványosnak az ún. „Kondor-nemzedék” művészi gondolkodásától való távolságtartására: „Bálványost nem ragadta meg igazán Kondor példája, tőle idegen a világegyetem összefüggéseiben való elmélkedés. Őt a konkrét valóság érdekli, ezen belül is elsősorban a társadalmi motívum.” Noha alapvetően helyes Bálványos művészettelfogását Kondor művészettelfogásától elválasztani, mégis úgy tűnik, sem Bálványos alkotói nézeteire, sem Kondor művészi világképére nem igazán jellemző a fentebb idézett megállapítás. Bálványos vonatkozásában azért nem, mert a szerző – egyébként helyesen és műelemzésekkel konkrétan alátámasztva – több helyen is bizonyítja, mennyire ideologikus Bálványos stílussteremtési kísérlete, mennyire általános filozófiai és ideológiai alaptételekből – nevezetesen a marxizmus társadalomfilozófiájából – indul ki, s már-már ezek illusztrációjaként építi fel nem egy művét. Ebben a vonatkozás-

ban Bálványos számára is a világegyetem marxista értelmezése a kiindulópont, s ehhez az általános valóság-értelmezéshez „keresi” mintegy a legtipikusabb anyagot. Kondor Béla vonatkozásában sem teljesen helytálló a szerző megállapítása, mivel Kondor egész művészi valóságteremtésének alapja a társadalmi és etikai konfliktusok drámai kifejezése, tehát a „világegyetem összefüggéseinek való elmélkedés” Kondor művészetében is a „társadalmi motívumon” keresztül válik szemléletessé, érzékletessé; Kondor stílussteremtési kísérlete, a rembrandti, William Blake-i, dűrieri elemek és a szimbolizmus képi nyelvezetének újrainterpretálása éppen abból a törekvésből fakad, hogy a nagy emberi konfliktusokat egy komplex, drámai hatású formarendben fejezze ki.

A kismonográfia módszere az életrajzi mozzanatok és a műelemzések egymásvonatkoztatásán alapul. Ezt vegyíti a szerző a művész világszemléletének alakulására vonatkozó elemzésekkel, melyeket többnyire a művésztől származó, önéletrajzi megnyilvánulásokkal, illetve ars poetica-szerű nyilatkozatokkal támaszt alá. Általánosságban elmondható, hogy a konkrét műelemzések pontosak, tartalmasak, találóak. Olykor azonban kissé didaktikusnak tűnik a világszemléleti, ideológiai „program” és a konkrét formai jelenségek direkt összevetése; s ennek következtében óhatatlanul illusztrációvá válnak maguk a művek. Ez a problematikus módszertani megoldás talán magától a művésztől (is) származik, hiszen a szerző helyesen látja Bálványos Huba művészetének belső ellentmondásait, problémáit: „Bálványos ideológiai gondolkodása, teoretikus állásfoglalása előbb alakult ki, mint képi nyelvezete. Annyi volt a belsejét feszítő közölnivaló, s az olyan erővel tört utat magának, hogy eleinte képtelen volt tartalmilag és formailag összefogni műveit. A 'mit' háttérbe szorította a 'hogyan' kérdését. Művein a későbbiek során is a téma és a kifejezés maradt a központi elem.”

A kismonográfia érzékletesen mutatja be Bálványos Huba alkotói útját, a korai társadalomkritikai tartalmú, a hagyományos realista forma megújítására kísérletet tevő munkáktól a későbbi, szimbolikus motívumokkal és elvontabb kompozíciós megoldásokkal megfogalmazott, az általános emberi dráma képeit megragadó művekig. Ezek a kései műveken az európai kultúra nagy mítoszai nyernek új, aktualizált értelmet; a társadalmi konfliktusok kihordásában aktívan résztvevő, küzdő ember új képe formálódik meg.

H. L.



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTEA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T057/87
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8717506 MTA Sokszorozótó, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Üri u. 62.
1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973—

1974. Suppl. 1.	30 Ft
1975/1.	30 Ft
1975/2.	30 Ft
1976/2.	30 Ft
1978/2.	30 Ft
1979/1.	45 Ft
1980/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft
1985/1.	50 Ft
1985/2.	50 Ft
1986/1.	50 Ft
1986/2.	50 Ft
1987/1.	50 Ft

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Év-könyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Év-könyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2)., 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoja: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszojában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmáslat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft



Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

Área: 50, — Ft